BLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

114

"CE SONT MIROIRS PUBLICS..." (MOLIÈRE)

REVUE

D'

ISTOIRE DU THÉATRE

VOL. 8
1956
I

MICHEL BRIENT, ÉDITEUR - PARIS

LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

Présidents :
† Auguste Rondel (1933-1934)
† Ferdinand Brunot (1934-1936)
Gustave Cohen (1937-1938)
† Louis Jouvet (1938-1951)

COMITÉ DIRECTEUR

Président d'Honneur : Jacques Rouché
Président Honoraire : Gustave Cohen
Président : Léon Chancerel
Vice-Présidents : Mme Madeleine Horn-Monval, Raymond Cogniat, Philippe Van Tieghem.
Secrétaires : Jean Nepveu-Degas, Rose-Marie Moudouès.
Archiviste adjoint : André Veinstein.
Trésorier : Georges Larché
Trésorier adjoint : Léon Moussinac.

Membres du Comité Directeur : Mmes Marie-Jeanne Durry, Béatrix Dussane, Hélène Leclerc, MM. Paul Abram, Louis Allard, Jean-Louis Barrault, Pierre Bertin, Paul Blanchard, Jacques Chailley, Jacques Chesnay, Xavier de Courville, Henri Gouhier, René Jasinski, Pierre Mélèse, Georges Mongrédien, Jean Pommier, Robert Rey, Henri Rollan, Jacques Schérer, Pierre Sonrel, Pierre-Aimé Touchard, André Villiers.

La Société qui souhaite avoir l'honneur de vous compter parmi ses membres fut fondée en 1932 sous la présidence d'Auguste Rondel, l'éminent et généreux collectionneur à qui la France doit de posséder la plus riche bibliothèque dramatique du monde. Ferdinand Brunot, de l'Institut, M. Gustave Cohen, puis M. Louis Jouvet présidèrent ensuite aux destinées de la Société. Mise en veilleuse pendant la guerre et l'occupation, mais maintenue grâce au dévouement de Max Fuchs, elle publia, de 1933 à 1946, **Le Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre** et patronna la collection qui porte son nom.

Avec des forces accrues, grâce aux précieux encouragements de l'Etat et en particulier de M. Jaujard, Directeur Général des Arts et Lettres, de Mlle Jeanne Laurent, Sous-Directrice des Spectacles et de la Musique, de M. Cain, Administrateur Général des Bibliothèques Nationales, de M. Georges Salles, Conservateur des Musées Nationaux, de la Direction Générale des Archives, de la Direction du Centre National de la Recherche Scientifique et de la Direction des Relations Culturelles, la Société se propose d'élargir et d'intensifier son action : il ne s'agit plus seulement d'enrichir l'histoire du théâtre des siècles passés, mais encore d'offrir aux historiens futurs le fidèle reflet de la vie dramatique contemporaine, de la scène tragique ou comique au plateau du music-hall ou à la piste du cirque, sans négliger l'art des marionnettes.

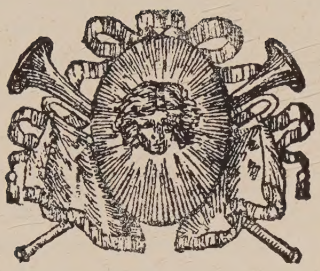
L'ancien Bulletin, réservé à un petit nombre d'érudits fit place à

LA REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE

Chaque numéro publie des études originales et des documents inédits, des chroniques dramatiques, historiques et critiques, écrites en marge de l'actualité, une bibliographie et des comptes rendus des livres et des revues concernant les arts et métiers du théâtre. Ses nombreuses rubriques renseignent sur la vie des bibliothèques, archives, expositions, musées, collections publiques ou privées contenant des documents dramatiques intéressant l'historien, le créateur ou le simple « curieux ». Elle ne néglige ni le cinéma, ni la radio, ni aucune expression dramatique, chorégraphique ou lyrique.

(Suite page 3 couverture.)

REVUE DE LA SOCIÉTÉ
D'HISTOIRE DU
THÉATRE
HUITIÈME ANNÉE
I



REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

HUITIÈME ANNÉE

I

MCMLVI

MICHEL BRIENT, ÉDITEUR

LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

Honegger et le théâtre, par JACQUES CHAILLEY 7

Comment dater les grandes pièces de Corneille, par GEORGES COUTON 15

Scènographie et architecture théâtrale en Angleterre (expositions à Londres, juillet 1955), par HÉLÈNE LECLERC 24

Lugné-Poe vu par André Suarès, texte inédit présenté par JACQUES ROBICHEZ 40

COMMUNICATIONS

Le "Molière en habit de théâtre" du Musée Cantini à Marseille, par RENÉ-THOMAS COÈLE 45

Comédiens en Provence, par JEAN ROBERT 48

La famille de Jenny Colon, (R.-T. C.) 50

Philippe Germain Deburau, père de Gaspard, infirmier dans l'armée Condé, par TRISTAN RÉMY 51

Almeida Garrett en France, par RENÉE LELIÈVRE 52

Contrats de Comédiens, chanteurs et danseurs français à Bruxelles au XIX^e siècle (Georges Isée) 53

Contrat de Rachel (Maurice Deflandre) 56

MUSÉES

Le musée du Théâtre de Budapest 58

EXPOSITIONS

Ballets et concerts dans la peinture asiatique 59

Gérard de Nerval 60

Photographies de Théâtre (R.-T. C.) 63

NOTES ET INFORMATIONS

Procès verbal de la Conférence Internationale pour la Recherche Théâtrale 65

Exposition du Théâtre européen 65

Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale 65

IN MEMORIAM

Louis Allard, par MADELEINE HORN-MONVAL 66

Arthur Honegger, par ANDRÉ BOLL 67

ÉMISSIONS "PRESTIGES DU THÉATRE"

Histoire de l'Hôtel de Bourgogne - Panorama du théâtre italien des origines à nos jours 69

LIVRES ET REVUES

ALLEMAGNE : Heinz Kindermann, *Hermann Bahr* (Maurice Gravier) *Antarès* 70

AMÉRIQUE LATINE : *Revista de Teatro* (Georges Raeders)..... 71

ÉTATS-UNIS : John Gassner, *Masters of the drama* (Daniel Bernet).... 72

FRANCE : André Veinstein, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique* (André Villiers). Jacques Robichez, *Lugné-Poe* (Paul Blanchart). Gregorii Le Pasteur, *La Comédie d'Artoxerxès* (Raymond Lebègue). Jean Duvignaud, *Büchner*. Marthe Robert, *Kleist* (Maurice Gravier). Henri Lefebvre, *Musset* (Ph. V. T.). Guy Dumur, *Pirandello* (Renée Lelièvre)..... 73

GRANDE-BRETAGNE : Grace Frank, *The medieval french drama* (Gustave Cohen). George Speaight, *The history of the english puppet Theatre*..... 81

GRÈCE : *L'hellénisme contemporain* (Daniel Bernet)..... 83

HAITI : Jean Fouchard, *Plaisirs de Saint-Domingue. Le Théâtre à Saint-Domingue. Artistes et répertoire des scènes de Saint-Domingue* (Sylvie Chevalley)..... 85

ITALIE : *Enciclopedia dello Spettacolo* (L. Ch.)..... 87

MUSIQUE ET DANSE : Max d'Ollone, *Le Théâtre lyrique et son public*. Claude Rostand, *Brahms* (T. II). Hélène Jourdan-Morhange, *Mes amis musiciens* (André Boll). Nathalie Gontcharova, Michellarionov, Pierre Worms, *Les Ballets Russes. Serge de Diaghilew et la décoration théâtrale* (Léon Chancerel)..... 88

BIBLIOGRAPHIE n° 1 à 871 (Rose-Marie Moudouès)..... 91

HONEGGER

ET LE THÉATRE

Définir ce que le théâtre doit à Arthur Honegger, c'est faire l'analyse même des tendances générales du théâtre moderne en ce qui concerne la musique. Comme il arrive souvent aux grands créateurs, c'est presque à son insu qu'il lui a imprimé la marque de son génie, alors qu'il n'est pas certain qu'il ait abouti à une domination ausssi incontestée lorsque, par exception, il lui arriva de vouloir une fois au moins quitter le domaine du réel pour bâtir dans l'absolu une théorie et l'appliquer ensuite.

Le théâtre musical a toujours dû son prestige à son aspect exceptionnel de synthèse. Si le théâtre lyrique a perdu aujourd'hui une partie de ce prestige, c'est peut-être dans la seule mesure où il néglige cette synthèse, en se transformant en concert donné par des gens déguisés sans tenir assez compte que dans « théâtre lyrique » il y a d'abord « théâtre », et que celui-ci, depuis Copeau et le Cartel, ne peut plus être ce qu'il était avant. Un Menotti a peut-être résolu cet aspect du problème; demi-réussite seulement parce qu'il lui manque d'être aussi un grand musicien. Honegger, grand musicien, l'a abordé d'un autre côté, celui de la musique pure. S'il avait persévéré dans une voie qu'il a abandonnée trop tôt, nous lui devrions peut-être la solution totale. Mais ce qu'il a réalisé demeure et montre encore aujourd'hui le chemin à suivre.

Pour commencer, il a donné à la musique de scène ses lettres de noblesse. Au temps des « masques » élisabéthains, une musique de scène était en fait un fragment d'opéra. Rien dans l'œuvre de Purcell ne distingue une scène de *Didon* d'une scène du *Roi Arthur;* il faut vraiment savoir que l'une a pour contexte des seules scènes musicales, l'autre des scènes parlées, pour pouvoir leur donner des noms différents. Si l'on se tourne vers l'exemple de Beethoven, ou même de Mendelssohn, l'emprise symphonique apparaît tout aussi tyrannique. Entre l'ouverture d'*Egmont* et celle de *Fidélio,* aucune différence essentielle non plus. L'ouverture de *Coriolan* est peut-être le premier, et l'un des meilleurs, parmi les

poèmes symphoniques : la filiation s'oriente vers le concert, non vers le théâtre. Ni l'*Arlésienne* ni les admirables musiques de scène de Fauré, *Caligula, Shylock* ou *Pelléas,* n'échappent à cette emprise. Si Schumann parvient, dans *Manfred,* à s'en libérer par endroits, ce n'est pas sans une sorte de regret inavoué, et dès que le texte le lui permet, il a hâte de retrouver son orchestre au grand complet et d'oublier les servitudes scéniques pour pouvoir enfin lui confier à nouveau ses effusions symphoniques.

Pour des raisons peut-être sordidement matérielles, mais évidemment sans réplique, le théâtre d'après 18 a dû, dans la majorité des cas, renoncer aux grandes musiques de scène symphoniques. Obligé, pour des raisons de place autant que d'argent, de se contenter de tout petits ensembles de quelques instruments, il s'est aperçu, comme il arrive souvent, qu'une telle ascèse avait aussi son bon côté, et s'inscrivait dans la même ligne générale de simplification et de stylisation que les batailles d'armées réglées par Dullin avec six figurants symboliques, plus efficaces cent fois que les grands déploiements de M. Cecil B. de Mille.

Du côté des musiciens, le problème était posé, non résolu. Car le danger était double. Ou bien, prenant prétexte de la pauvreté des moyens pour renoncer à voir grand, se borner à un bruit de fond de meublage d'atmosphère, dont hélas le metteur en scène se contentera le plus souvent (principe bien connu des cinéastes : la meilleure musique est celle qu'on n'entend pas) ; ou bien faire dire à ses trois instruments l'essentiel de ce qu'auraient dit cinquante. Ceci pose aussitôt le problème du style; car il ne s'agit pas d'écrire de la musique de chambre, mais de la musique de théâtre. Mal construite, elle demeure inconsistante; trop consistante, elle déborde les planches. Il y avait donc un nouveau style à trouver, qui ne fût ni de la musique de chambre, ni de la réduction d'orchestre symphonique. Honegger a été l'un des premiers à trouver ce style. C'est pourquoi on doit accorder, dans son œuvre, une importance considérable à une partition généralement trop négligée et en laquelle on peut voir une de ses premières grandes réussites, le *Dit des Jeux du Monde,* écrit à 26 ans, en 1918, pour le Vieux-Colombier, à l'occasion d'une pièce de Paul Méral, avec décors lumineux et costumes de Fauconnet. Il y a là, notamment, un duo pour grosse caisse et petite flûte, pour le jeu du Rat et de la Mort, qui dans sa simplicité de moyens, est un modèle d'efficacité dramatique et de pittoresque musical.

Ainsi, ce n'est pas auprès du grand opéra, endormi dans le statisme de ses pompeuses traditions, qu'Arthur Honegger

s'est préparé au théâtre lyrique, mais par le contact avec la scène parlée, alors en pleine effervescence de renouvellement. Et c'était sans doute la bonne méthode.

Après le *Dit,* Jane Bathori commande aussitôt une autre musique de scène, pour la *Mort de Ste Alméenne* de Max Jacob. L'œuvre ne sera pas représentée. Mais c'est encore avec Fauconnet que s'esquisse le projet d'un ballet bien caractéristique du désir de renouveau des années 20. Le mouvement des corps, pour le ballet classique, ne devait évoquer que la « grâce » de l'arabesque et de la ligne ondulée. La réaction, peu avant la guerre, Nijinsky l'avait vue à travers le *Sacre* dans l' « anti-grâce » de l'angle, qui insérait la danse dans la ligne générale du « cubisme » et de l'art décoratif (Mlle Françoise Reiss vient précisément de soutenir sur ce sujet une bonne thèse d'Université). Tout Honegger est dans l'idée de synthèse qui lui dicta *Horace Victorieux.* Rejet de la mièvrerie antérieure. Mais rejet aussi de la laideur consciente qu'a voulu y substituer une réaction assez compréhensible — laideur voulue, qui, par opposition, pouvait engendrer un sentiment passager de beauté. La synthèse, Fauconnet et Honegger la trouvent dans la grâce virile de la force harmonieuse, et le combat des Horaces contre les Curiaces en seront l'occasion. La mort de Fauconnet en empêchera, du moins en France, la réalisation scénique. Mais la partition demeure, et le titre que lui donna le musicien, « symphonie mimée », est lui aussi fort significatif (1).

C'est au moment précis de l'achèvement d'Horace que se place la grande aventure du *Roi David.* Histoire trop souvent racontée pour qu'on ait à y revenir ici. Mais l'extraordinaire succès de l'œuvre au concert n'a-t-il pas créé quelque confusion? On oublie que le Roi David n'a pas été conçu comme un oratorio, mais comme une musique de scène pour un théâtre populaire suisse, doté de chœurs considérables et de tout petits moyens orchestraux.

Vue sous l'angle de la musique de scène qu'il est en réalité, la résonance du *Roi David* change étrangement. Il n'est pas indifférent que le premier jet ait porté sur l'un des chœurs les plus directs, mais les moins personnels de la partition, celui qui, aujourd'hui, ouvre la 3e partie : « De mon cœur jaillit un cantique ». Imaginer un tel chœur éclatant sur la scène au milieu de l'action donne tout son sens à sa rapidité, éclaire la spontanéité du chant de joie, efface la gêne passagère de la réminiscence de style. Et l'on n'en admire que davantage la profonde personnalité des

(1) *Horace victorieux* fut créé à Essen le 28 novembre 1927.

pages les plus hautes, de Guilboa au choral final, en passant par l'admirable et poignant Miserere...

Les inventions les plus durables sont souvent le fait du hasard. Je crois beaucoup plus à celles nées sous le commandement des circonstances qu'à celle issues du froid raisonnement spéculatif. C'est vrai même en sciences : la pénicilline a été trouvée grâce à une erreur de laboratoire... A plus forte raison en art. C'est sans doute aux circonstances fortuites issues du succès de la partition du Roi David que l'on doit la solution moderne par excellence de l'un des problèmes les plus épineux de l'histoire lyrique : le récitant parlé remplaçant le vieux récitatif. Le récitant du Roi David, tel que nous l'entendons habituellement, n'est autre qu'une ingénieuse solution de fortune, née du désir de justifier la succession des morceaux au concert, après leur réorchestration pour tablature normale, alors qu'ils avaient d'abord été conçus pour s'insérer dans une action scénique, dans leur orchestration primitive où les cordes étaient réduites à une unique contrebasse...

Le même problème se reposera quatre ans plus tard aux mêmes interlocuteurs, René Morax et Honegger, à propos de *Judith,* elle aussi musique de scène pour un second drame biblique de ce même théâtre du Jorat. Mais cette fois, la solution sera double. Outre la version concert avec récitant, les liaisons seront aussi écrites en musique. Et la musique de scène amplifiée deviendra le premier opéra d'Arthur Honegger, que Monte-Carlo représentera en 1926.

Ainsi c'est par la musique de scène qu'Honegger s'est préparé à aborder le théâtre lyrique proprement dit. Et cette filière est peut-être préférable à l'accès direct, si l'on songe à toutes les « ficelles » indésirables qu'entraîne facilement l'embrayage sur les « modèles » les plus récents.

Les biographes d'Honegger passent volontiers un peu vite sur *Judith,* qu'ils ont tendance à considérer comme un succédané du *Roi David.* Je serais tenté de lui attribuer une importance beaucoup plus grande. Non seulement pour sa haute valeur musicale; citerai-je, par exemple, le chœur extraordinaire « Eternel des armées », avec la force incantatoire de ses montées de tierces en lents glissements s'écartant et se rapprochant successivement; j'ai eu la surprise, en étudiant récemment des enregistrements ethnologiques du Musée de l'Homme, de retrouver exactement ce procédé dans une incantation magique de Formose, qu'Honegger ne pouvait absolument pas connaître, et dont aucun analogue ne pouvait être connu en 1924. Bel exemple de génie intuitif.

Il me semble également que c'est *Judith* que l'on devrait donner en exemple de la fameuse déclamation honeggérienne, plutôt qu'*Antigone*. On sait de quoi il s'agit : pour accentuer la force du mot, l'attaquer sur la première syllable et non l'appuyer sur la dernière. Dire ARthur HOnegger et non arTHUR HoneGGER. C'est là l'un des rares points où notre grand musicien ait voulu se faire théoricien. Et les commentateurs se sont jetés sur cette aubaine. Mais, comme lui-même en parlait à propos d'*Antigone*, c'est surtout à propos d'*Antigone* qu'on en a parlé. Or *Antigone* n'est justement que la systématisation d'un procédé, et tout procédé, une fois systématisé, perd immanquablement de sa force. Cette force, on la trouve à l'état neuf, et infiniment plus efficace dans *Judith*, parce qu'elle n'y est pas encore un procédé, et qu'elle s'applique seulement aux mots importants, et non pas à tous. Honegger dira *PItié de nous, SEIgneur* (mots forts), mais, normalement, *retirez-VOUS et reprenez couRAge*. Dans une même phrase, le *TERrible HoloPHERNE* donne toute sa force à l'adjectif, tandis que s'il avait dit, selon le principe d'Antigone, le *TERrible HOlopherne*, ce même adjectif fût passé inaperçu.

Antigone (1927) est peut-être le seul véritable opéra d'Honegger (le demi-Aiglon de 1937, malgré ses qualités scéniques opposées, n'étant guère qu'un hors-d'œuvre). Créé à la Monnaie de Bruxelles, qui s'honora ainsi une fois de plus, il fut salué par la critique presque unanime comme un chef-d'œuvre; néanmoins, côté public, ce fut pratiquement un échec. Le texte condensé de Cocteau était cependant de l'admirable théâtre, et Honegger en avait cerné les contours avec une rigueur inflexible. La partition porte un double avertissement du poète et du musicien. Honegger s'y explique sur ses « préoccupations » : 1° « Envelopper le drame d'une construction symphonique serrée sans en alourdir le mouvement »; 2° et 3° : description du système de déclamation dont nous venons de parler; et il achève par cette déclaration un peu surprenante, où réside peut-être l'explication d'absence d'un véritable succès : « Pour le reste, faire l'honnête ouvrage d'un honnête ouvrier ».

Cette phrase n'est pas une simple boutade. Faisons la part de la modestie que nous avons tous aimée en son auteur. Retirons de son application certaines pages admirables, comme le chœur impressionnant scandé sur deux notes : « L'homme est inouï », ou surtout, le splendide hymne à Bacchus où une athlétique polytonalité édifie ses assises multiples sur la trame ondoyante et en général atonale de l'ensemble. C'était en réalité l'épreuve de force attendue entre

les deux appels opposés auxquels Honegger avait jusque là réussi le prodige d'obéir sans se contredire lui-même. Chercheur et inspiré, il avait su, en fait, maintenir l'inspiration dans ses recherches. Si parfois, il avait négligé la recherche pour suivre sans contrôle l'inspiration brute, ce n'avait guère été qu'en des pages fugitives. Il tentait cette fois l'expérience de la recherche pure, la mise en œuvre volontaire d'un système longuement médité et appliqué de main de maître, sans se permettre de prêter l'oreille en cours de route aux appels de l'expression de détail, aux sollicitations d'images des mots, aux commentaires psychologiques, aux soucis d'oppositions dramatiques. L'entreprise était noble. La lecture de la partition est l'une des plus attachantes qui soient. Scéniquement parlant, la formule était-elle viable? Les commentateurs auront loué, selon leur jargon, l' « absence de compromissions ». Ce sont des mots. Antigone reste, dans l'abstrait, la plus haute des partitions d'Honegger. Devant la réalité des planches, il était peu probable que l'Abstrait demeurât vainqueur.

Que, trois ans après Antigone, le théâtre des Bouffes-Parisiens mît à l'affiche une opérette d'Honegger, et qui plus est une opérette sur le sujet scabreux du *Roi Pausole* de Pierre Louys, cela avait de quoi décontenancer. Pausole ne fut-il, comme Honegger lui-même l'a avoué gentiment, qu'un hors-d'œuvre alimentaire? Il n'est pas d'intermède sans importance dans la production d'un grand artiste. Et l'on a tort de glisser rapidement sur cette œuvrette où abondent des pages délicieuses, comme les deux airs de la blanche Aline, ou d'une cocasserie magistrale, comme la cantate parodique « Vive le roi Pausole qui vient chez nous incognito ». En réalité, et à cette date, c'était l'exact contrepoids de l'expérience d'Antigone. Tout ce qu'Antigone avait bridé se trouvait ici déchaîné; rien de ce qui y régnait n'avait plus cours. C'est peut-être pour avoir écrit ces deux œuvres à si peu de distance l'une de l'autre qu'Honegger allait pouvoir ensuite retrouver sa synthèse définitive. Ne pas croire du reste qu'une entreprise de ce genre ne posât pas de problèmes; il en était un, et de taille : comment allier l'apparente facilité du genre et l'interdiction de banalité que portait en soi la signature d'Honegger? Admirons l'art avec lequel a été réalisé la gageure; car, pour esquiver la banalité, il n'y a plus ici, comme dans les partitions dites « sérieuses », la ressource facile — et qui ne trompe qu'un temps — du scolastique contre-point ou de la fausse note salvatrice. Il faut jouer franc. Si la valse finale, qui eût pu avec un rien s'affadir en reynaldo, évite l'écueil de justesse, elle ne le doit qu'à sa

grâce propre. La preuve en est dans les rares endroits où, justement l'écueil n'a pas été évité : certaine entrée des Reines, par exemple. Pendant trente secondes, Honegger n'a pas trouvé: la renonciation s'affirme loyalement, sans fard, comme elle s'affirmera plus tard dans la marche des ambassadeurs de Nicolas de Flue, ou dans certain « hymne au sport » où Honegger a montré qu'il ne savait rien faire à moitié, même se tromper.

Le tandem contradictoire Antigone-Pausole ferme une période de la production d'Honegger. Une autre opérette en collaboration avec Jacques Ibert, *Les Petites Cardinal,* ne sera plus, cette fois, qu'un amusement sans conséquences — sinon pour lui donner le plaisir de glisser un contrepoint de valse de Faust fort divertissant; et un vrai opéra, avec la même collaboration, *l'Aiglon,* l'occasion de proclamer que s'il s'était privé, dans Antigone, des artifices de la technique théâtrale, c'est qu'il l'avait voulu; car il les utilise cette fois magistralement dans les deux actes qui lui sont attribués.

Désormais, dans ses contacts avec le théâtre, Honegger va revenir à l'idée fondamentale du spectacle de synthèse. Ida Rubinstein lui en donnera l'occasion, elle qui a rêvé de se produire comme actrice autant que comme danseuse. *L'Impératrice aux Rochers* de 1925 n'avait encore été qu'une musique de scène à grand orchestre; de même que la *Phædre* de d'Annunzio en 1926. *Amphion,* en 1931, rendra un tout autre son. Nous sommes loin, ici, des pauvres vers de l'intarissable Saint-Georges de Bouhélier. L'œuvre de Valéry est un « mélodrame » au sens propre du terme. Parole, geste et musique y sont les éléments d'un tout. La synthèse ici est totale.. Nous la retrouverons en 1933 avec *Sémiramis,* dont on n'est pas près d'oublier les déchirants appels d'ondes Martenot, puis un peu plus tard avec la collaboration Honegger-Claudel. José Bruyr, dans son beau livre sur Honegger, a raconté de façon très exacte, j'en puis témoigner, la genèse de *Jeanne au Bûcher,* à laquelle j'ai été personnellement mêlé. Ida Rubinstein n'avait d'abord en vue qu'un spectacle de style médiéval, qu'elle eût transporté sur les routes de France dans un camion-tréteau. La mise en scène à laquelle nous avons, depuis, été habitués, est à son tour trompeuse sur la véritable signification de l'œuvre. Bien plus conforme à l'idée première était sa présentation primitive, telle qu'elle fut donnée au Palais de Chaillot peu avant la guerre. Sur la scène, ornée de tentures, l'orchestre déployé comme pour un concert. A côté de l'estrade du chef, un haut podium à deux marches. En haut de ce podium, Jeanne; assis sur les marches, frère Dominique. Tous deux, et eux seuls, en cos-

tume de théâtre, sous les projecteurs de plafond. Ils joueront leur rôle immobile, comme au théâtre. Autour d'eux, l'orchestre et les autres solistes en habit, comme au concert, évoqueront les scènes de ce « film à l'envers » qu'est *Jeanne au Bûcher,* par la seule vertu de la musique. La partition, à ce moment, ne comprenait pas de prologue. Elle s'ouvrait directement par l'appel hallucinant du chien dans la nuit.

Ainsi, pour *Jeanne* comme pour *Judith,* Honegger s'est-il vu en quelque sorte poussé à la scène sans l'avoir médité, par la seule force de sa musique symphonique ou de ses éclatantes musiques de scène.

Telle était la puisssance de cette musique que son nom restera comme l'un des plus grands de la scène lyrique de la première moitié du xx[e] siècle. Son seul échec fut aussi la seule œuvre qu'il ait véritablement pensée en vue de rénover cette scène lyrique. Mais tout n'est pas dit encore *Antigone* est une œuvre riche de virtualités. Et qui peut dire si ce n'est pas par elle que, après avoir été au suprême degré le musicien de son temps, Arthur Honegger se révélera à l'avenir comme le musicien de la génération future?

JACQUES CHAILLEY.

COMMENT DATER
LES GRANDES PIÈCES
DE
CORNEILLE

L'histoire des grandes pièces de Corneille reste encore fâcheusement imprécise. Certes les documents sont rares. Il semble pourtant qu'ils autoriseraient parfois plus d'assurance de la part des historiens. Les réflexions suivantes visent seulement à préciser quelques dates et quelques circonstances en demandant à des textes connus tout ce qu'ils peuvent donner.

LA « CHUTE » D'HORACE

A quel moment Corneille a-t-il songé à faire succéder au *Cid* une autre pièce? On le sait mal. Marty-Laveaux a relevé dans la *Lettre du désintéressé au sieur Mairet,* un des libelles de la querelle du *Cid,* ce passage : « un nuage se forme en Normandie et qui vous menace d'une furieuse tempête pour cet hiver ». Ainsi était annoncée, pensait-il, une pièce nouvelle, éblouissante et capable de faire taire tous les ennemis du poète. L'explication ne s'impose pas : on pensera plutôt à quelque texte polémique; et par exemple à la réponse que l'auteur malmené du *Cid* se proposait de faire aux *Sentiments de l'Académie.*

Deux ans se sont passés depuis la première du *Cid;* Corneille a remâché ses rancœurs, d'ailleurs il va rester amer, définitivement marqué par l'épreuve, et par le contact avec la mauvaise foi et la malignité confraternelles. Un peu apaisé sans doute, il est venu en janvier 1639 faire visite à Chapelain, le rédacteur en chef de cette œuvre collective qu'étaient les *Sentiments de l'Académie sur la tragi-comédie du Cid.* La visite était une demande d'explications : Corneille a dû protester, il a dû aussi se confier, mais discrètement, pas à

cœur ouvert. Chapelain écrit (1) : « Corneille est ici depuis trois jours, et d'abord m'est venu faire un éclaircissement sur le livre de l'Académie pour ou plutôt contre *le Cid,* m'accusant, et non sans raison, d'en être le principal auteur. Il ne fait plus rien, et Scudéry a du moins gagné cela, en le querellant, qu'il l'a rebuté du métier, et lui a tari sa veine. Je l'ai, autant que j'ai pu, réchauffé et encouragé à se venger, et de Scudéry et de sa protectrice, en faisant quelque nouveau *Cid,* qui attire les suffrages de tout le monde... » Plus tard, dans le courant de 1639, *Horace* est soumis à ce Chapelain dont Corneille savait qu'il était un critique d'importance, et d'ailleurs un honnête homme. Cette fois il s'est confié davantage, il a dit ce qui lui restait sur le cœur. Chapelain a conté cette visite : « Les poètes sont bizarres et ne prennent point les choses comme il faut jamais. Celui-ci [Corneille] après cette harangue, m'en fit une autre bourrue. Dès l'année passée [1639], je lui dis qu'il fallait changer son cinquième acte des *Horaces* et lui dit par le menu comment; à quoi il avait résisté toujours depuis, quoique tout le monde lui criât que sa fin était brutale et froide, et qu'il en devait passer par mon avis. Enfin, de lui-même, il me vint dire qu'il se rendait et qu'il le changerait, et que ce qu'il ne l'avait pas fait était parce qu'en matière d'avis, il craignait toujours qu'on ne les lui donnât par envie et pour détruire ce qu'il avait bien fait. Vous rirez sans doute de ce mauvais compliment, pour le moins si vous êtes comme moi, qui me contente de connaître les sottises sans m'en émouvoir ni me fâcher » (2).

A une date mal précisée, au début de 1640 sans doute, Corneille lit sa pièce chez Boisrobert, devant un comité de doctes : Chapelain, d'Aubignac, Barreau, Faret, Charpy, L'Estoile (3). Ce pourrait être à la suite de cette lecture que Chapelain écrit à Balzac : « Corneille a fait une nouvelle pièce des Horaces et des Curiaces où il y a quantité de belles choses ». La pièce est donc prête dès le 19 février 1640, date de cette lettre. Un peu plus tard, mais avant le 9 mars, le Cardinal eut la primeur d'*Horace* (4) : il est tout à fait probable que cette représentation eut lieu au Palais-Cardinal. On ne sait pas la date de la véritable première devant le public. Chapelain dit seulement, le 19 mai, que la pièce n'a encore été donnée que trois fois.

---

(1) Chapelain à Balzac, 15 janvier 1639.
(2) Chapelain à Balzac, 17 novembre 1640.
(3) Témoignage d'Aubignac, *Troisième dissertation,* cité par Marty Laveaux, *Œuvres de Corneille* III, 254.
(4) Chapelain à Balzac, 9 mars 1640.

Sur quoi l'historien se pose des questions. Entre mars 1640, date à laquelle la pièce est prête pour la représentation, et le 19 mai, date à laquelle elle a été jouée devant le grand public, il y a eu la relâche de Pâques, et peut-être aussi des remaniements dans la troupe : les engagements d'acteurs se font à ce moment-là; cela peut causer des retards. On reste inquiet pourtant : voilà une pièce d'un auteur à succès, et mieux encore à scandale. Les comédiens n'en ont, dit Chapelain, l'exclusivité que pour six mois (5). Elle est en état d'être jouée, et l'a été en privé, dès le début de mars. Or au 19 mai elle n'a été donnée que trois fois; alors que dans cet espace de temps une quinzaine de représentations au moins pouvaient trouver place.

Autre sujet de réflexions. Dans son *Histoire de l'Académie française* (1653), Pellisson écrit : « ayant publié *Horace,* il courut un bruit qu'on ferait encore des observations et un nouveau jugement sur cette pièce ». Et il ajoute un extrait d'une lettre de Corneille : « Horace fut condamné par les duumvirs, mais il fut absous par le peuple » (6).

Troisième raison de s'inquiéter enfin, un mot de l'*Examen d'Horace* (1660). Tous les lecteurs, dit le poète, trouvent que la mort de Camille gâte la fin de la pièce. Il se justifie donc : d'abord il rejette un autre dénouement qui eût été que Camille s'enferrât elle-même de désespoir sur l'épée de son frère; ensuite il revient à son dénouement : « quoi qu'il en soit, voyons si cette action [le meurtre de Camille] n'a pu causer *la chute de ce poème que par là* ». — Une « chute » d'*Horace?* Les historiens de Corneille, embarrassés, protestent : le mot chute paraît fort, l'auteur a exagéré la gravité de la chute. On peut aussi songer au vers de *Britannicus :*

Vous dont j'ai pu laisser vieillir l'ambition...

et traduire : le meurtre de Camille aurait pu causer la chute de la pièce... mais ne l'a pas fait. Par malheur les grammairiens consultés sont formels : ce tour « j'aurais pu... » pour « j'ai pu... » est assez étroitement limité à la poésie et à la première personne. »

Tâchons de concilier ces textes de Chapelain, de Corneille avec le succès que la pièce a toujours connu depuis. On voit d'abord que tandis qu'il composait son *Horace,* Corneille s'est constamment soucié de l'opinion des critiques : il a consulté Chapelain à plusieurs reprises, il a consulté les « doctes ». Il s'agissait pour lui de faire un chef-d'œuvre

(5) Lettre du 9 mars 1640.
(6) Voir ces textes dans Marty-Laveaux X, p. 432.

médité, et répondant aux règles de l'art. Ce que les « doctes » pensèrent d'*Horace*, les conseils qu'ils donnèrent, nous le voyons assez bien. Le dénouement déplut par sa brutalité et sa froideur. « Brutal », nous comprenons ce que cela veut dire; froid, nous le voyons moins bien : ce doit être ce sentiment de morne amertume que laisse « un acquittement acquis de justesse » (7). Chapelain avait proposé un autre dénouement, nous ne savons pas lequel; Corneille l'a accepté un temps « il vint me dire [à Chapelain] qu'il se rendait et qu'il changerait [le dénouement] »; puis il est revenu à l'histoire, à Tite-Live. D'Aubignac aussi avait proposé un dénouement : « La mort de Camille par la main d'Horace son frère n'a pas été approuvée au théâtre, bien que ce soit une aventure véritable, et j'avais été d'avis, pour sauver en quelque sorte l'histoire, et tout ensemble la bienséance de la scène, que cette fille désespérée, voyant son frère l'épée à la main, se fût précipitée dessus : ainsi, elle fût morte de la main d'Horace, et lui eût été digne de compassion comme un malheureux innocent » (8). Ce dénouement là non plus n'a pas été retenu par Corneille. — Qui sont les duumvirs qui condamnèrent *Horace?* On peut sans doute les chercher dans ce comité des doctes à qui la pièce fut lue. Nous les identifierons très volontiers avec les critiques qui proposèrent vainement leurs dénouements : Chapelain et d'Aubignac, qui garderont contre *Horace* une mauvaise humeur persistante.

On devine les sentiments de Corneille. Pendant qu'il élaborait sa pièce, il a hésité : l'unanimité de la critique lui en imposait. Puis son humeur profonde, son génie, qui est d'accepter la réalité tout entière, horreurs, monstruosités, brutalités comprises, l'a emporté; il est resté fidèle à l'histoire.

La pièce se joue; le petit nombre des représentations tant qu'elle est dans sa nouveauté est probant : le public est dérouté, hostile peut-être. Le succès ensuite s'affirme. Dans sa correspondance privée, Corneille triomphe et dit en style allégorique : *Horace* a été condamné par les duumvirs mais absous par le peuple.

Horace paraît en librairie avec une dédicace au Cardinal de Richelieu. Les dédicaces s'alimentent assez volontiers de lieux communs; mais à Richelieu on n'écrit pas en laisssant courir sa plume. Dans la dédicace d'*Horace* se dissimulent des allusions à la critique dont la pièce fut l'objet de la part

(7) L. Herland, *Horace ou la naissance de l'homme*, p. 18.
(8) *Pratique du théâtre*, citée par Marty-Laveaux, III, p. 256.

des « doctes ». « Le sujet était capable de plus de grâces, s'il eût été traité d'une main plus savante; mais du moins il a reçu de la mienne tout ce qu'elle était capable de lui donner et qu'on pouvait raisonnablement attendre d'une muse de province... ». Notons cette déférence pour les « mains savantes » capables de donner à *Horace* la « grâce ». Mais Corneille ne chuchoterait-il pas : « la grâce... c'est bien de grâce qu'il s'agit dans un pareil sujet! ». Toute sa vie il protesta contre ceux qui affadissent l'art en lui refusant le droit de prendre pour objet la réalité entière et crue. Il proteste ici contre d'Aubignac et Chapelain; plus tard contre Mlle Desjardins qui, conseillée par d'Aubignac, avait fait de Manlius un très galant chevalier; contre les « doucereux », Racine, Quinault aussi sans doute. — Un poète « de province », un bourgeois rouennais propriétaire terrien et qui, dit Méré, ne porta jamais d'habits que de la couleur de la laine des brebis, tire sa révérence à tout ce beau monde des doctes, en se faisant plus campagnard que nature, et dit toujours à part soi, comme au temps du *Cid :*

Qu'il fasse mieux, ce jeune jouvencel...

Les années se passent. En 1659, d'Aubignac imprime sa *Pratique du théâtre.* Il fait de Corneille les plus grands éloges; mais ce n'était pas ceux que le poète désirait : « Je ne suis pas d'accord avec M. d'Aubignac de tout le bien même qu'il a dit de moi ». Sur *Horace,* les éloges de d'Aubignac étaient tempérés de réserves, et notamment il condamnait le dénouement, Corneille était de ceux qui ne sont touchés que par les réserves : un trait constant de son caractère est une très vive sensibilité à la critique, exaspérée sans doute par la querelle du *Cid* où tant de mauvaise foi ingénieuse avait été déployée à son égard. Les *Discours* et les *Examens* (1660) lui donnent l'occasion de répondre à d'Aubignac d'une façon voilée, mais amère et parfois cruelle : le dernier mot du dernier *Discours* est un défi à l'auteur de la *Pratique.* Le *Cid, Horace...* sont déjà des pièces classiques, le fonds solide du répertoire : c'est la consécration. Mais la consécration même n'empêche pas Corneille de se rappeler surtout les luttes d'autrefois, et, dans l'histoire d'*Horace,* les mauvaises semaines, avant que le succès ne se fût établi : « la chute d'*Horace* ».

CINNA

La première représentation de *Cinna* n'est pas datée de façon directe. Les derniers historiens de Corneille pensent que la pièce a été jouée pendant la saison théâtrale 1640-1641. Ajoutons quelques considérations qui confirment cette

date. *Cinna* a été joué après le 8 décembre 1640 : Chapelain écrit alors à Balzac, parle de Corneille et ne dit rien de *Cinna*. Par ailleurs, *Cinna* a été joué avant le mariage du poète : le bruit courut qu'il était mort d'une péripneumonie le jour même de ses noces; Ménage se hâta d'écrire son oraison funèbre en vers latins; il amenait autour du cercueil les héros cornéliens pleurant leur créateur : Chimène et Horace, *et te Cinna ferox*. Reste à déterminer la date du mariage : les actes d'état civil et les actes notariés n'ont pas été retrouvés : il faut procéder par recoupements. Le mariage est sûrement antérieur au 1er juillet 1641 : Corneille écrit à un avocat une lettre d'affaires (9), lettre amicale aussi d'un jeune homme qui n'a pas enterré depuis longtemps sa vie de garçon, ni renoncé aux gauloiseries de langage. Le mariage est très probablement antérieur à mai 1641 : le premier enfant naît en janvier 1642. Nous voilà amenés à chercher la première de *Cinna* entre décembre 1640 et mai 1641. Précisons encore : une première après Pâques est tout à fait improbable. *Cinna* est donc de la saison *1640-1641* et plus exactement de l'extrême fin de l'année civile 1640 ou du début de l'année 1641.

POLYEUCTE

Polyeucte a été lu devant Richelieu. « Il n'a jamais pu approuver ces injures atroces de Stratonice contre le christiannisme » dit l'abbé d'Aubignac. D'Aubignac a eu pour Corneille des sentiments divers : une admiration assez morigénante dans la *Pratique du théâtre,* puis une haine vigoureuse lors de la querelle de *Sophonisbe,* mais, s'agissant de la matérialité des faits, il reste un témoin irrécusable. *Polyeucte* est prêt avant la mort du cardinal (4 décembre). Le 12 décembre 1642, la pièce n'a pas encore été jouée; un conseiller au Parlement de Paris, Claude Sarrau, écrit à Corneille une lettre latine à la fois amicale et cérémonieuse : « Ce que je désire principalement, c'est de savoir... si à vos trois excellentes et divines pièces vous projetez d'en ajouter une quatrième... J'ai entendu dire vaguement que vous travailliez à certain poème sacré. » Certains historiens ont affirmé que ce texte ne faisait pas allusion à *Polyeucte,* mais ils n'ont pas apporté de preuve. Disons que le 12 décembre 1642 la pièce est connue des lettrés, mais n'a pas encore été jouée. Elle l'a sans doute été lorsque Corneille prend son privilège, le 30 janvier 1643. *Polyeucte* est ainsi la pièce de la saison

(9) Marty-Laveaux, X, 437.

1642-1643. La première est à chercher entre la mi-décembre 1642 et la fin janvier 1643.

POMPÉE

Deux documents permettent d'encadrer *Pompée*. Le 12 décembre 1642, il n'en doit pas être question encore : Cl. Sarrau, dans la lettre déjà citée, n'y fait aucune allusion. A la fin de l'année 1643, *Pompée* a déjà été joué. Corneille était fort soucieux de ses intérêts : on a fait des gorges chaudes de son « avarice ». La législation des droits d'auteur restait fort désavantageuse pour les écrivains. Une pièce de théâtre notamment tombait sitôt imprimée dans le domaine public : n'importe quelle troupe pouvait la reprendre sans rien devoir à l'auteur. Il arrivait même qu'une troupe n'attendît pas l'impression pour s'emparer d'une pièce. A la fin de 1643 « les autres comédiens » ont « à son grand préjudice », écrit le poète, entrepris de représenter « *Cinna, Polyeucte, la Mort de Pompée* ». « Les autres comédiens » opposés aux « comédiens ordinaires représentant au Marais du Temple à Paris » ne peuvent être que ceux de l'Hôtel de Bourgogne. Corneille fait donc proposer à la signature royale par son avocat un projet de lettres patentes (10) : seuls les comédiens autorisés par l'auteur pourraient jouer *Cinna, Polyeucte, la Mort de Pompée*. Les lettre patentes se terminent par : « Donné à ... le ... jour de ... l'an de grâce 1643 et de notre règne le premier ». Si le privilège avait été accordé, — mais il ne le fut pas — un scribe aurait rempli les blancs et complété la date. A défaut de cette précision, nous pouvons dire que la demande est postérieure à l'avènement de Louis XIV (13 mai 1643) et antérieure au 31 décembre 1643, fin de la première année du règne.

La première de *Pompée* se place dans la période qui va de décembre 1642 à décembre 1643, dans l'année civile 1643. Mais cette année civile 1643 recouvre en partie deux saisons théâtrales : la fin de la saison 1642-1643, de décembre 1642 à Pâques 1643; le début de la saison 1643-1644, de Pâques 1643 à la fin décembre 1643. Peut-on choisir? Nous le croyons. Que *Pompée* ait été représenté entre décembre 1642 et Pâques 1643 n'est pas admissible. D'abord parce qu'est alors joué, croyons-nous, *Polyeucte*. Pour une autre raison aussi : *Pompée* présente un souverain foncièrement généreux et qui saura bien mourir; mais qui n'a pas su bien vivre ni bien régner parce qu'il a écouté des conseillers de basse extraction.

(10) Voir ce texte dans Marty-Laveaux I, LXXIV-LXXV.

La pièce porte la marque de la réaction qui a suivi la mort de Richelieu (4 décembre 1642) et qui s'est accentuée après la mort du roi (13 mai 1643), contre la politique brutale menée par le Cardinal. On conçoit mal pareille pièce entreprise avant la mort de Richelieu et jouée avant la mort de Louis XIII. Nous pensons que *Pompée* a été mis en chantier en hâte, pour profiter de l'actualité, dans la seconde moitié de 1643 et joué sitôt prêt, à la fin de l'année 1643.

LE MENTEUR ET LA SUITE DU MENTEUR

Le Menteur n'est pas encore joué au moment où Corneille demande le privilège dont nous venons de parler; sinon il aurait été compris dans la liste des pièces à protéger. Il est donc postérieur à mai 1643. Il est joué ou va l'être lorsque le privilège est pris : il est antérieur au 22 janvier 1644. Il est donc de la saison 1643-1644. Ceci est d'ailleurs confirmé par l'auteur; la dédicace du *Menteur* après avoir signalé la différence de style entre *Pompée* et le *Menteur* ajoute : « on aura de la peine à croire qu'ils soient partis tous deux de la même main le même hiver. »

Sans doute peut-on apporter encore quelque précision à cette histoire. Le 10 février 1643, Balzac écrivait à Corneille et lui prédisait : « Vous serez Aristophane quand il vous plaira, comme vous êtes déjà Sophocle ». Il savait que Corneille avait commencé une comédie. — Nous formulerons donc une hypothèse : après *Polyeucte*, Corneille s'est mis à une comédie. Le cardinal, puis le roi, meurent. Le poète laisse en suspens sa comédie pour composer et faire jouer un pièce d'actualité. Puis il revient à son *Menteur* qui a dû succéder à *Pompée* ou alterna avec lui quand le succès a baissé.

La *Suite du Menteur* est datée du début de décembre 1643 par le *Journal du théâtre français* dont l'autorité est nulle. Marty-Laveaux dit fin 1643 sans apporter de preuve satisfaisante. Nous observerons simplement que le privilège est pris en août 1645; la pièce sort des presses en septembre. Elle a donc dû être la nouveauté de la saison théâtrale précédente, 1644-1645.

Corneille a fait jouer dans l'ordre *Rodogune, Théodore, Héraclius*. La dernière se date aisément : « *Héraclius* que je viens de mettre au théâtre » dit l'*Avertissement* de *Rodogune* (achevé d'imprimer : 31 janvier 1647), *Héraclius* est donc de

la saison 1646-47; de la fin de l'année civile 1646 ou du premier mois de 1647.

Le privilège de *Théodore* est pris le 17 avril 1646. La pièce n'a pas eu de succès; Corneille s'est hâté de la publier. On la croira donc de la saison même qui se termine, 1645-1646.

Reste donc pour *Rodogune*, que rien ne permet de dater directement, la saison 1644-1645; la même saison que la *Suite du Menteur*.

Rodogune a eu un très grand succès; Corneille retarde le moment où elle tombera dans le domaine public : il imprime en 1647 seulement (achevé du 31 janvier).

Nous arrivons ainsi à la chronologie générale suivante :

Saison 1639-1640, *Horace* (à partir du début de mars 1640).
Saison 1640-1641, *Cinna* (entre décembre 1640 et Pâques 1641).
Rien pendant la saison 1641-1642.
Saison 1642-1643, *Polyeucte* (entre le 12 décembre 1642 et la fin janvier 1643).
Saison 1643-1644, *Pompée et le Menteur*.
Saison 1644-1645, *la Suite du Menteur* et *Rodogune*.
Saison 1645-1646, *Théodore*.
Saison 1646-1647, *Héraclius*, peu avant le 31 janvier 1647.

GEORGES COUTON.

SCÉNOGRAPHIE ET ARCHITECTURE THEATRALE EN ANGLETERRE

EXPOSITIONS A LONDRES, JUILLET 1955

Sur l'heureuse initiative de la Society for Theatre Research, le 1er Congrès international d'Histoire du Théâtre tenait ses assises à Londres, du 17 au 23 juillet 1955, y réunissant les délégués et observateurs de vingt et une nations.

Parallèlement aux trois Sessions du Congrès (1), une série d'expositions révéla aux visiteurs étrangers un choix de documents rares illustrant certains aspects de l'histoire du théâtre anglais. Elle leur offrit, également, un aperçu des richesses théâtrales de provenance diverses, conservées au Victoria and Albert Museum, au British Museum et au Royal Institute of British Architects. Une exposition au Festival Hall montrait l'évolution du théâtre américain depuis 1780, tandis que la National Book League présentait une exposition Henry Irving ainsi qu'une sélection de livres anglais récents sur le théâtre, réunis par les soins éclairés de M. Ifan Kyrle Fletcher, Président du Congrès.

Une visite dirigée par M. Richard Southern conduisit les délégués au charmant théâtre Royal de Bristol, vestige de l'époque georgienne (1766) et le plus ancien survivant de l'architecture théâtrale anglaise. Il s'élève non loin du théâtre d'Essai de l'Université de Bristol qui, lui, représente la première tentative expérimentale de l'Angleterre en liaison avec un enseignement universitaire, bien que la Grande-Bretagne, comme la France, ait encore à déplorer l'absence d'une chaire d'Histoire du Théâtre, indépendante des chaires d'Histoire Littéraire.

Nous ne pourrions, en quelques pages, donner une relation détaillée de ces différentes expositions et visites. Nous nous arrêterons aux plus importantes, souhaitant de pouvoir transmettre notre impression dans sa vivacité par des documents révélateurs de richesses assez ignorées, ou pouvant conduire à l'étude de questions nouvellement défrichées.

I. — Au Cabinet des Estampes et dessins du Victoria and Albert Museum.

L'Exposition de maquettes de décors et costumes organisée par les soins de M. James Laver et M. George Nash, avait pour but de montrer l'évolution de l'art scénographique en Angleterre de James Thornhill (début du XVIIIe) jusqu'à nos jours. Elle mettait l'accent sur trois moments essentiels de cette histoire :

(1) Les thèmes proposés étaient les suivants : 1° La Contribution nationale à l'Art du Théâtre. — 2° Les Sources; conservation, classification et diffusion. — 3° L'influence de la Recherche sur le Théâtre Contemporain.

1) L'influence de Loutherbourg à la fin du XVIII[e] et l'atmosphère de romantisme agreste ou d'évasion exotique qu'il apporta dans l'art du décor.

2) Le climat de réalisme historique développé autour du grand acteur Shakespearien, Charles Kean, par une école de décorateurs parmi lesquels se signalait la famille quasi dynastique des Grieve; et l'influence de ce mouvement dans la seconde moitié du XIX[e] siècle.

3) La réaction en faveur d'un art plus stylisé chez l'artiste contemporain.

Mais à cette occasion les conservateurs exhumèrent, l'espace de quelques heures, des documents étrangers, parmi les plus précieux de leurs collections. Le Victoria and Albert Museum détient, en effet, la série de dessins rehaussés que Bernardo Buontalenti (1536-1608), ordonnateur des fêtes des grands ducs de Toscane, élaborait à Florence en 1589, pour les Intermèdes donnés à l'occasion des noces de Ferdinand I[er] avec Christine de Lorraine.

Dans ces dessins allégoriques et mythologiques tout chargés de lyrisme, s'affirme l'imagination géniale de Buontalenti. Il nous apparaît comme le grand scénographe inspiré de l'époque du « Maniérisme » pré-baroque, époque troublée où les artistes s'évadent dans un monde d'irréalité, où ils étirent les formes en arabesques décoratives, où la plastique des corps s'allonge à l'intérieur d'un graphisme sinueux (Pl. I).

Le Victoria and Albert Museum possède aussi le remarquable recueil contenant 127 dessins à la plume de Ph. Juvara (1676-1736) exécutés à Rome de 1708 à 1712, pour les décors du théâtre de marionnettes du Cardinal Ottoboni. Juvara dirigeait ce théâtre confié à ses soins dans le Palais de la Chancellerie. Grand architecte, disciple du Bernin, il partagea ses activités entre Turin et Rome, et figure à côté de la famille des Galli Bibiena, comme l'un des sommets de la scénographie baroque. L'audace, la force expressive et pittoresque, le modernisme des dessins conservés à Londres sont particulièrement frappants. Juvara, comme Francesco Galli Bibiena substitue à la symétrie régulière des coulisses plates, les effets de perspective angulaire et les architectures « praticables ». Le décor changeait derrière une arcature fixe (Pl. II).

L'influence de Juvara se fera sentir en Angleterre, chez John Devoto par le truchement de la gravure de reproduction. Le Victoria and Albert Museum détient encore quelques beaux dessins de Francesco et Giuseppe-Bibiena, et d'un scénographe délicat, plus tardif, Francesco Galliari.

L'histoire de la scénographie anglaise, après Inigo Jones, et sa renommée fulgurante, est encore à écrire. Si la documentation graphique pour la période des débuts n'a pas l'abondance de certaines collections d'Europe et si aucun nom retentissant ne s'en détache, des caractères propres s'en dégagent cependant, telle cette inclination précoce et native pour le paysage, l'évasion dans le rêve, l'attrait du lointain, en alternance avec une observation aiguë, précise, un peu caricaturale.

L'œuvre de James Thornhill (1675-1734) nous frappa tout d'abord dans une série de lavis destinés à l'Opéra à l'italienne de Thomas Clayton *Arsinoé queen of Cyprius,* joué, en 1705, à Drury Lane (Pl. III). La reine endormie, dans un jardin au clair de lune, des voiliers et un port visibles au lointain sont typiques d'un goût pour le dépaysement, déjà romantique. Le décor de Thornhill ressortissait techniquement au genre de « The great flat scene » instauré à cette date sur la scène anglaise, (d'après M. Richard Southern « Changeable Scenery » ch. X. 1952). Beau-père de Hogarth, Thornhill appartenait à l'école des peintres-décorateurs fondée par Antonio Verrio, l'introducteur en Angleterre du style baroque italo-français, sous le règne de Charles II. Cette école préparait les artistes à une double activité : celle de scénographe pour l'opéra italien et celle de fournisseur de grandes peintures murales pour les nobles demeures d'un goût assez lourd, construites par Christopher Wren et ses émules. Romantisme dans le paysage, exotisme, se retrouvent à la fin du XVIII^e^ siècle avec Ph. J. de Loutherbourg (1749-1812) cet alsacien engagé par Garrick à Drury Lane, qui apportait sur la scène anglaise le décor « construit », un dramatisme obtenu par de nouveaux effets lumineux, le mystère et la magie des transparents (déjà connus vers 1675). Nous retiendrons de lui le décor tropical destiné à la Comédie d'*Omai or Obesa, queen of the Sandwich Islands* donnée à Covent Garden en 1785; les dessins de *Kensington gardens,* ceux d'un rivage que domine une falaise.

La même tendance se prolonge au début du XIX^e^ dans les maquettes de la famille Grieve, famille de décorateurs dont l'activité couvrira presque tout le XIX^e^ siècle. *Nigel or the Crown Jewels* (Covent Garden, 1823), *The drowning of Pharaoh's Army, Aglade in a forest with dolmens,* nous dépaysent et nous invitent au rêve.

Mais un courant différent chemine apportant aux alentours de 1850 le triomphe du réalisme historique sous le règne du grand acteur Charles Kean (1811-1868) au Princess's Theatre

Victoria and Albert Museum (N° 66 266)

Pl. I. - B. Buontalenti (1536-1608), dessin rehaussé *La Gara fra Muse Pieridi*, Intermède II (Florence, 1589)

Victoria and Albert Museum (No 766-11)

Pl. II. - Ph. Juvara (1676-1736), maquette de décor, en perspective d'angle, pour le théâtre du Cardinal Ottoboni, dessin à la plume vers 1708-12.

de Londres. Des maquettes (1851-1859), hautes en couleurs et un peu offensantes au regard, provenant de sa collection personnelles, sont significatives de cet engouement pour les fidèles et fausses reconstitutions, dont la mode sévit vers la même époque outre-Manche (Pl. IV). Les décors de Gordon pour *Macbeth,* ceux de Telbin pour le *Marchand de Venise,* nous montrant sans l'évoquer la maison de Shylock au clair de lune, ou pour *Hamlet* qui voit apparaître le fantôme de son père sur la terrasse d'Elseneure, nous replongent dans le cadre dénué de vraie poésie où Charles Kean incarna si magistralement et avec outrance les personnages de Shakespeare (2). Ils nous transportent aussi sur la scène du Lyceum Theatre où Charles Fechter, vers la même époque, faisait revivre Hamlet. Un peu plus tard, Haws Craven composait ses maquettes de décors pour le même théâtre où triomphait alors Henry Irving, aux côtés d'Ellen Terry, dans des pièces historiques célèbres : *Charles I, Becket,* de Tennyson; *Napoléon,* ou *Robespierre,* de Victorien Sardou; mais aussi dans *Othello, Richard III* et *Macbeth.* C'est l'époque où Oscar Wilde écrivait à Irving, d'une écriture élégante dessinée en volutes (qui nous rappelle celle de la Comtesse de Noailles), « *Vous êtes l'unique artiste en Angleterre capable de représenter le drame en prose poétique, votre Théâtre a toujours été pour moi le seul lien entre la scène et la littérature. Vous avez suscité dans le public allant au théâtre la double exigence du goût et du tempérament* ». (Exposition Henry Irving). Rappelons que la scène anglaise du XIX^e^, qui renonçait à contre-cœur, à l'usage des « proscenium doors », n'ayant jamais subi l'empreinte des unités classiques au cours de son histoire, se signalait par une profondeur plus grande, en général, que dans les théâtres du Continent. Cette profondeur se justifiait par les nombreux changements de décor effectués selon la méthode très spéciale des « Grooves », d'un usage aussi tenace que celui des portes latérales. « Grooves » et « Proscenium doors » renaissant éternellement de leurs cendres avaient conféré aux acteurs anglais un style de jeu particulier.

Mais à l'aube du XX^e^ siècle se produisit un revirement total dans la conception du décor. Deux dessins de Gordon Craig, l'un pour *Julius Caesar* (1905) l'autre pour *Hamlet* (1910), nous rendaient sensible la révolution accomplie par ce poète de la scène, fils d'Ellen Terry, qui débuta comme acteur dans la troupe d'Irving, en 1889.

(2) Répondant à des critiques à propos des Costumes dans *King Henri VIII,* Kean écrivait en 1855 : « La vérité dans le détail est mon grand souci dans chacune de mes créations historiques ». L'impétuosité de Kean n'excluait pas la minutie.

Dès 1905, *The Art of Theatre* apportait une profession de foi toute nouvelle. Considéré à tort comme un pur esthète ou un dilettante, Craig (3) dénonçait, au contraire, le divorce entre le poète et le peuple; il remontait aux vraies sources. Débarrassant la scène de son bric à brac et les acteurs de leurs oripeaux, Craig rendait au plateau sa noblesse. « *Quelqu'un est-il assez fou pour penser que je considère le théâtre comme un lieu d'exposition pour des objets réels* » écrivait-il, ce qui compte c'est la Vie, l'Idée. Action, mots, lignes et couleurs, rythme, sont les éléments d'un tout où le décor ne doit plus avoir qu'un rôle suggestif. La forme humaine devient symbolique et « statuesque » modelée mystérieusement par les jeux d'ombre et de lumière.

Si Gordon Craig fut d'abord incompris, s'il ne réalisa que partiellement son programme, il créa un climat poétique tout en ouvrant la voie à d'autres tendances reflétées, diversement, dans une série de maquettes où s'exprimait une recherche de stylisation, conduisant parfois aux excès de l' « esthétisme ».

De cette abondante floraison contemporaine de caractère international, provenant de nombreuses collections, nous détacherons un peu arbitrairement : les premiers dessins d'Alexandre Benois pour les *Noces de Psyché* (1927) créées à l'Opéra de Paris par Ida Rubinstein et reprises à Covent Garden en 1931; le dessin de Charles Ricketts pour un costume de la *Salomé* d'Oscar Wilde, 1920, un autre de Léon Bakst pour la *Sleeping Princess,* donnée par Diaghilev à l'Alhambra de Londres, 1921. Les maquettes de John Minton et de Richard Ayrton pour John Gielgud dans sa production de *Macbeth* à Manchester et à Londres, 1942; ou celles de Motley pour Laurence Olivier dans la scène du Banquet, à l'Old Vic, 1937. Nous retiendrons encore la maquette d'Anthony Holland pour les costumes d'Eileen Herlie, la reine, dans *l'Aigle à deux têtes* de Jean Cocteau, donné au théâtre lyrique d'Hammersmith en 1946, et la maquette de Roger Furse pour le décor de *Vénus observed* de Christopher Fry, au St. James Theatre de Londres, 1950.

Par delà, les exigences trop étroitement littérales du XIX^e^ siècle, la production des peintres-décorateurs de la scène d'aujourd'hui semble vouloir renouer le fil poétique d'une tradition plus haute.

---

(3) Une Exposition Edward Gordon Craig, organisée à Paris en juin-juillet 1955, par the British Council, à l'occasion du 50^e^ anniversaire de la parution de « The Art of the Theatre » est passée trop inaperçue. Nous regrettons de ne pouvoir en parler ici plus longuement.

Victoria and Albert Museum (D. 27.1891, N° 6.7516)

Pl. III. - James Thornhill (1675-1734), maquette de décor pour *Arsinoé Queen of Cyprus*, opéra à l'italienne, (Drury Lane, 1705)

Victoria and Albert Museum (E. 269-1525)

Pl. IV. - W. Telbin (1813-1873), maquette de "front-drop" pour le drame *Ivy Hall*, représenté par Auguste Harris au Princess's Theatre (1859), à l'époque du réalisme historique, la poésie survit dans le paysage.

British Museum (cab. dessins 1887-5-2-3-60)

Pl. V. - Stefano della Bella (1610-1664), maquette de costume pour *l'Hipermestra*, Festa teatrale donnée à Florence en 1658. Dessin à la plume rehaussé d'aquarelle.

II. — Au Cabinet des Estampes et Dessins du British Museum.

Le British Museum présentait une exposition privée, très remarquable, organisée par les soins de M. E. Croft-Murray, et révélant des richesses scénographiques, très variées, soit pour les écoles étrangères depuis la Renaissance, soit pour l'école anglaise, abondante au XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, et intégrant les artistes étrangers ayant travaillé en Angleterre.

Quelques documents de l'école italienne méritent particulièrement de nous retenir : deux très beaux lavis en sépia attribués à Francesco Salviati (1511-1563), (cet élève d'Andrea del Sarto qui subit aussi l'influence de Michel-Ange et du Parmesan), représentant une rue où évoluent des personnages. S'agit-il d'un projet de décor ou bien d'une peinture murale? un doute demeure, le style situerait plutôt ce dessin à la fin du XVI^e^, peut-être même au début du XVII^e^. Non moins intéressante est la gravure sur bois d'après un dessin de Bart. Nerone (Riccio), figurant un proscenium et une scène d'architectures pour l'*Ortensio* de Piccolomini, Sienne 1560. Le musée de Drottningholm possède un dessin du même genre, qui, d'après M. A. Beijer, serait un des exemples les plus anciens de la scène d'architectures.

Nous signalerons aussi trois dessins à la plume, rehaussés d'aquarelles, par un scénographe anonyme du XVII^e^ siècle représentant le « triomphe de Cupidon », l' « antre de Pluton » et le « Palais Céleste »; et un dessin de Guercino (G. FR. Barbieri) montrant l' « Inauguration du théâtre de Cento » en 1620. D'un plus grand intérêt encore nous a paru la série de 58 dessins aquarellés, projets de costumes, par Stefano della Bella (1610-1664) (Pl. v), maître de la gravure de reproduction, et qui mériteraient une étude approfondie en rapprochement d'une autre série de dessins aquarellés par Baccio del Bianco. Ceux-ci constituent la mise au point des premiers dessins, avec le détail des couleurs et des indications en surcharge pour guider le costumier, mais ce travail d'atelier n'a pas le style et la grâce des esquisses du maître. Nous n'insisterons pas, malgré leur intérêt, sur les gravures de Stefano della Bella, d'après Alfonso Parigi, pour *Erede in Tebe* 1661, ou l'*Hipermestra* 1658, sur le livret d'Andrea Moniglia, elles sont connues. De la dynastie des Galli-Bibiena, Giuseppe (1696-1756) était le mieux représenté avec ses *Capriccio* d'architectures, d'une grande fantaisie. Notons encore de Bernardo Bellotto la gravure du décor destiné au *Turc généreux,* ballet pantomime donné à la Cour de Vienne en 1758; enfin les belles perspectives de Piranesi,

et pour l'époque néo-classique des aquatintes d'Alessandro Sanquirieo 1727, et des paysages d'Antonio Basoli.

Dans l'école française, nous retiendrons une sanguine attribuée à Claude Gillot (1673-1722) représentant Michel Baron en Joad dans *Athalie,* et des architectures légères, au lavis, par Challe, le dessinateur de Louis XV. Une maquette de décor pour *la Mort de Priam* attribuée à Jean-Louis Desprez, révélerait, par sa facture trop sèche, la main d'un élève. Dans l'école allemande nous signalerons les aquatintes d'après C. Fr. Schinkel, 1823, intéressantes à rapprocher de celles de Sanquirico, son contemporain.

Une grande abondance de documents illustrait l'école anglaise des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles. La rareté des documents graphiques du XVII^e^, et un léger décalage historique en regard des ateliers du Continent, met d'autant plus en relief le modernisme et la brillante personnalité d'Inigo Jones (1573-1652) son rôle promoteur dans la mise en scène et le décor des Masques, donnés à la Cour au début du Siècle. De lui, le British possède les plans et sections de différentes scènes provisoires (Collection Lansdowne) (3 *bis*). L'art de la fin du XVII^e^, encore si mal connu, était représenté par l'édition originale de *The Empress of Morocco,* la tragédie d'Elkanah Settle, donnée en 1673, au Duke's Theatre, Dorset Garden (4). Ce théâtre, le plus luxueux de Londres, où les opéras de Dryden et Shadwell furent joués, s'inspirait des mises en scène à grand spectacle de la salle des Machines à Paris. L'édition de *The Empress of Morocco* donne, en frontispice, une vue intéressante du proscenium, encadré de figures et de petites fenêtres, suivie de quelques décors, gravés, dans le style Torelli. Pour la même époque, mais d'une toute autre veine, notons une série de dessins à la plume, rehaussés d'aquarelle, par Marcellus Laroon II (1653-1702) représentant des personnages de la Commedia dell'arte : Mezzetino, Scaramuccia, Pulcinella (5).

Nous retrouvons Sir James Thornhill dont le British conserve un précieux livre d'esquisses pour le théâtre provisoire de Hamptoncourt (Pl. VI). On avait extrait de ce recueil le dessin à la plume d'un proscenium, et le crayon d'un décor du type « Great Flat Scene » (ferme s'ouvrant au milieu)

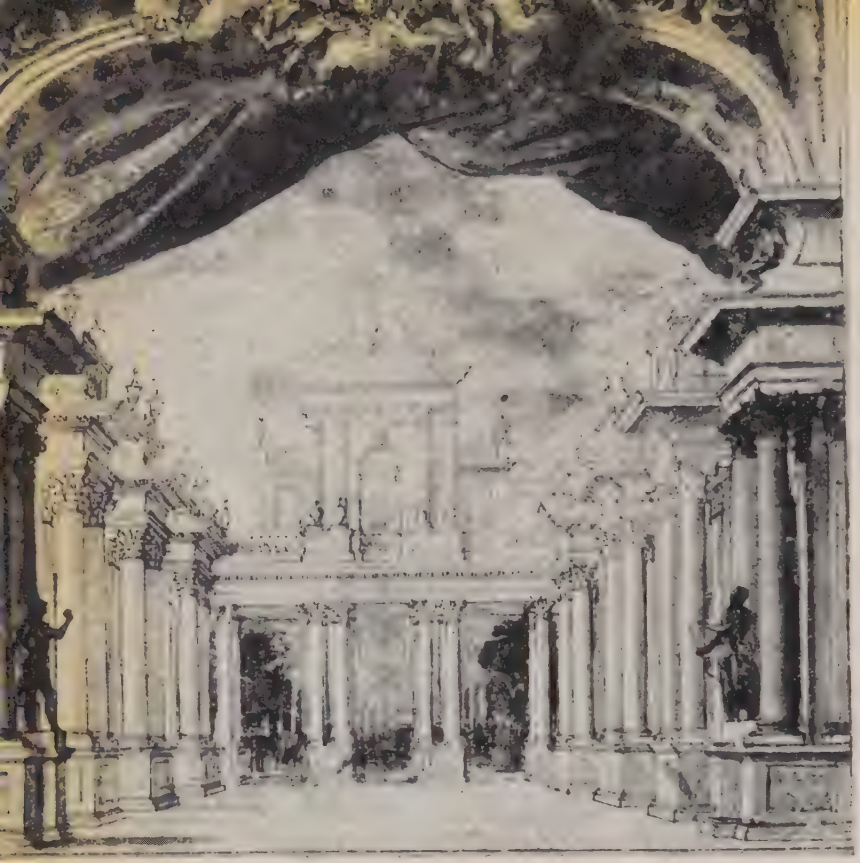
(3 *bis*) Elles furent l'objet de nombreux travaux, notamment, A. Nicoll : *Stuart masque and the Renaissance Stage* (1937) ; Hélène Leclerc : *Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne* (1946), ch. VII, pl. XXV, et Richard Southern : *Changeable Scenery* (1952).

(4) Ce grand théâtre qui s'ajoutait au Duke's Theatre de Lincoln's Inn Fields créé par Davenant, fut le berceau de l'art scénographique anglais, dans la filiation de Jones.

(5) Sur la vogue des Comédiens Italiens en Angleterre, cf. « Italian Comedians in England in the 17th Century », by F. Kyrle Fletcher, in *Theatre Notebook*, july-sept. 1954. Le grand Scaramouche : Tiberio Fiorelli arrivait à Londres en 1673.

British Museum. Livre d'esquisses (Cab. dessins 1859-7-16

James Thornhill (1675-1734). Esquisse de décor pour le Théâtre de Hamptoncourt, vers 1



British Museum, (Coll. Burney)

l. VII. - Théâtre Royal de Haymarket. L'Opéra Italien, onstruit par Vanbrugh, 1705.

La scène et l'encadrement du roscenium elliptique avant sa ransformation. (Dessin anonyme lume et aquarelle, vers 1705).

British Museum
(Cab. dessins 1891-6-27-1)

Pl. VIII. - John Devoto (en activité 1708-1752).

Projet de décor, cour de palais, 1719. Scène en perspective d'angle, style Bibiena, Juvara.

à rapprocher du décor d'*Arsinoé*, que nous avons rencontré au Victoria and Albert.

Dans la collection Charles Burney (1757-1817), se rapportant exclusivement à l'histoire du théâtre anglais, nous trouvons une aquarelle intéressante d'un scénographe anonyme du début du XVIII[e], nous donnant l'unique vue, qu'on connaisse encore, de la scène du Queen's Theatre, à Haymarket, construite en 1705 par Vanbrugh (6). Ce théâtre célèbre, fréquenté par l'aristocratie avide de sensations nouvelles, connut, durant tout le XVIII[e] et la première moitié du XIX[e], la vogue des opéras italiens. L'aquarelle nous montre l'arcade elliptique du proscenium en saillie, avant sa transformation en une architrave plate, aux fins d'améliorer l'acoustique défectueuse de la salle, mais au détriment du contact, si précieusement gardé sur les théâtres d'Angleterre, entre la scène et le public (Pl. VII).

La majeure partie des dessins de John Devoto (7) (1708-1752) est conservée, depuis 1891, au British Museum qui exposait un recueil de 91 esquisses et aquarelles du plus grand intérêt pour l'histoire de la scénographie anglaise à l'époque du baroque. Issu d'une famille italienne fixée en France, Devoto appartient à la même lignée de décorateurs-muraux et de scénographes que James Thornhill, et sa technique du lavis s'apparente à celle de Thornhill, mais il fut l'héritier d'Antonio Verrio par l'intermédiaire d'un autre de ses disciples : Lanscroon. Le plus ancien dessin de décor qu'on connaisse de Devoto (Pl. VIII) date de 1719. Dans ses puisssantes architectures en perspective d'angle, l'influence de Juvara, celle de Righini et de Pannini se mêlent : colonnades, portiques s'ouvrant sur la mer, jardins où l'eau d'une fontaine retombe, ont une marque internationale. Drury Lane, Lincoln's Inn Fields, Goodman's Fields, peut-être Covent Garden, se partagèrent son activité. Devoto nous intéresse encore à un autre titre, son nom est associé dès les premières années du XVIII[e], à l'éclosion d'un genre nouveau : la pantomime (7 *bis*) qui jouira d'une très grande vogue sur la scène anglaise : le « fashionable public », blasé, abandonne à la prude « middle class » la comédie sentimentale et larmoyante. De caractère purement mimique et

---

(6) Cf. Lawrence Whistler « Sir John Vanbrugh architect and dramatist ». Les plans de Haymarket sont au Soane Coll. Museum. Au cours de ses transformations la salle passa du plan rectangulaire au fer à cheval, après 1780.

(7) Cf. E. Croft-Murray *John Devoto, a baroque scene painter.* The Society for Theatre Research Pamphlet series. N° 2 - 1952.

(7 *bis*) Sur la pantomime anglaise voir Rex Pogson, *The pantomime tradition*, in *The Manchester Review*, Winter 1955 (Exposition, Central Library Manchester, janv.-fév. 1956), et Lee Miesle, *Research possibilities in English pantomime*, in the *OSU* Theatre Collection Bulletin, Vol. II, N° 2.

mythologique, comme à ses origines romaines, la pantomime se transforma sous l'influence du milieu et du goût, en empruntant ses sujets à l'actualité ou à quelque légende d'élection, telle la légende de Faust. Des intermèdes burlesques faisaient intervenir les personnages de la Commedia dell'arte. Musique, danse, machinerie suppléaient aux paroles interdites. Aucun des dessins conservés de Devoto n'illustre malheureusement ces spectacles auxquels il collabora avec John Rich, l'Harlequin fameux de Lincoln's Inn Fields, comme il collabora avec David Garrick, qui triomphait à la même époque dans le drame shakespearien.

Des dessins émanant d'autres artistes nous renseignent cependant sur la pantomime, à une date ultérieure, comme le décor de Hodgkin pour une scène du *Captain Cook* (Pl. IX).

Un aspect plus pompeux, de l'art du XVIII^e^, était représenté par l'œuvre de Thomas Lediard, illustrant le feu d'artifice donné à Hambourg, en 1727, pour l'anniversaire du roi Georges I^er^ conjointement à l'Opéra *Julius Caesar in Egypte;* et par un projet aquarellé de J.-H. Ramberg pour le rideau de scène du théâtre de Hanovre (1789). Dans un style assez lourd, Apollon, assisté des Muses, y éclaire le monde.

Il faudrait aussi pouvoir s'attarder à feuilleter la collection de portraits d'artistes, en étudiant leurs attitudes, leurs costumes, notamment dans la série romantique peinte à l'aquarelle par Samuel de Wilde (1789-1832), ou encore dans les scènes d'opéra-comique, et de Greenwich Fair dues au crayon caricatural et parfois vulgaire de Rowlandson (1756-1827). Ce fantaisiste fut l'ami du grand chanteur John Bannister, et de John Richardson, le célèbre animateur des spectacles de la foire, qui rivalisaient hardiment avec les théâtres de Londres, à la fin du XVIII^e^ et au début du XIX^e^.

Les aquarelles de Mary Hamilton nous évoquaient la fascinante tragédienne romantique : Mrs Siddons, dans les divers personnages qu'elle incarna lors d'une tournée à Dublin en 1802-1805 (8) ; celles de Chalon : La Malibran et Tamburini; et de très nombreuses lithographies illustraient le théâtre de la première moitié du XIX^e^. Nous retiendrons enfin, pour l'époque contemporaine, les maquettes de costumes de Charles Ricketts (1866-1931) destinées à des pièces de Shakespeare, ou à *Parsifal* et à *Montezuma.*

(8) Cf. *Theatre Notebook*, vol. 9, N° 4, July-Sept. 1955, p. 103-111. « The Siddons in Dublin » by William Smith Clark. Une sélection parmi les 80 aquarelles de Mary Hamilton conservées au British Museum est reproduite dans ce numéro. Sarah Siddons nous apparaît avec son imposante stature, successivement en Zora, Portia, Elvira, The Grecian daughter, Aspasia, Jane Shore, etc. et même dans le travesti inattendu d'Hamlet qu'elle incarna de façon inoubliable pour ses contemporains.

III. — Au Royal Institute of British Architects.

L'Exposition concernait exclusivement l'architecture théâtrale et l'art du décor depuis le XVII[e] siècle, elle présentait des documents appartenant à la riche bibliothèque de cet Institut et quelques autres empruntés à deux ou trois collections particulières notamment celle de Lord Devonshire et celle d'Ed. Carrick Esq., le fils de Gordon Craig.

Les fêtes de la Cour d'Angleterre, au début du XVII[e] siècle, y étaient magnifiquement illustrées par un choix de dessins féeriques d'Inigo Jones, transcendant les influences mêlées de Buontalenti, des Parigi et d'Elsheimer. Certains nous étaient connus, déjà, grâce au bel ouvrage de Simpson and Bell (1924), mais nous entrions, là, en contact direct avec la production jaillissante, étrangement savoureuse de ce dessinateur infatigable, grand voyageur, pour qui l'art de Vicence et de Venise fut un éblouissement durable.

La lourdeur et la surcharge irrationnelle qu'on peut reprocher à l'architecte — dans des projets monumentaux où Jones ne sut pas toujours assimiler les principes de Palladio, son idole — prennent une toute autre signification au théâtre, dans l'optique irréelle d'un monde idéalisé. Rinceaux, frises d'acanthes rehaussées d'or, guirlandes de fleurs et de fruits, gorgées de suc, s'enroulent et se déroulent autour des pilastres et des encadrements de proscenium, autour de tribunes triomphales portées par des cariatides. Citons, en particulier, les dessins pour *The Temple of Love,* 1635, (Collection Salvin R.I.B.A.) et pour *Britannia Triumphans* de Davenant; ceux destinés au masque des *Queens,* (1609) ou à *Chlorida,* 1631 (Collection Devonshire) de Ben Jonson, ou encore cet encadrement, plus sec, (Pl. x) pour *The Triumph of Peace* de James Shirley, 1634 (R.I.B.A. Library). Ce sont ces architectures éphémères d'un soir, destinées aux salles de fête de Whitehall, qui instaurent sur la scène anglaise l'art du changement de décor, masqué par un frontispice provisoire qui deviendra l'encadrement rigide des théâtres permanents.

Quittant les Masques de Cour, une série de maquettes nous faisait suivre les reconstructions successives du théâtre Royal de Drury Lane. Les dessins et maquettes n'étaient pas tous authentiques mais pour partie des reconstitutions présumées de M. R. Leacroft (9) d'après le seul document conservé de la première salle de 1674 construite par Wren : une coupe sur la longueur retrouvée à

(9) Cf. Richard Leacroft « Drury Lane of Wren and the Adams », in *Architectural Review,* July 1951.

Oxford (All Soul's College) — avec trois autres projets de théâtres par Christopher Wren — et identifié par M. Hamilton Bell comme étant bien la section de Drury Lane (Pl. XI).

Le Drury Lane de 1674 remplaçait le Théâtre Royal de Bridges Street, détruit par le feu le 25 janvier 1672, et qu'occupait Killigrew avec sa troupe patentée, seule rivale de la Duke of York's Company de sir Davenant, établie d'abord à Lincoln's Inn Fields (10) et plus tard installée à Dorset Garden (1679). Le théâtre bâti par Sir Christopher Wren (1632-1723), l'architecte de St. Paul de Londres et de Hamptoncourt, grand admirateur du Bernin mais contempteur de l'art de Versailles, s'inspire de la salle des Machines aux Tuileries. Une réminiscence de cette salle — œuvre des frères Vigarani — se retrouve dans le plan rectangulaire allongé, et la noble ordonnance des grands pilastres à chapiteaux corinthiens, embrassant la double superposition des loges latérales. Spécifiquement anglais, par contre, était l'apron (ou proscenium saillant), en pente légère, encadré des deux portes surmontées de loges. La scène comportait quatre châssis de coulisses, ou *flats,* de chaque côté; et trois *grooves,* rainures en saillie, au fond, pour les fermes ou *shutters* (Pl. XII-XIII). C'est sur cette scène que joua David Garrick. Mais au début du XVIII[e], Chr. Rich supprima les *front-doors* du proscenium qu'il remplaça par des loges d'avant-scène. La tradition était si forte qu'on vit bientôt renaître deux autres portes derrière l'encadrement de la scène. En 1775, Drury Lane était reconstruit par les frères Adams, architectes et décorateurs de génie, épris d'art grec et pompéïen, qui surent, après les errements stylistiques de leurs prédécesseurs, assimiler parfaitement et refondre des éléments d'importation pour en faire un style national de la plus haute élégance. A Drury Lane (plan de Robert Adam), ils se contentaient de refaire la salle sur le plan élu par Wren, sans adopter les formes en honneur de longue date sur le continent. Ils conservèrent les trois amphithéâtres à banquettes, les loges de côté étant séparées par de fins pilastres (Pl. XIV). Le plafond plat était décoré dans un style dont le théâtre de Bristol nous donne peut-être encore l'idée. Reconstruit en 1794, à grande échelle cette fois et sur un plan arrondi, Drury Lane comportait alors cinq étages de loges. Mais le théâtre brûlait en 1809 et sa reconstruction fit l'objet d'un concours où triomphèrent les

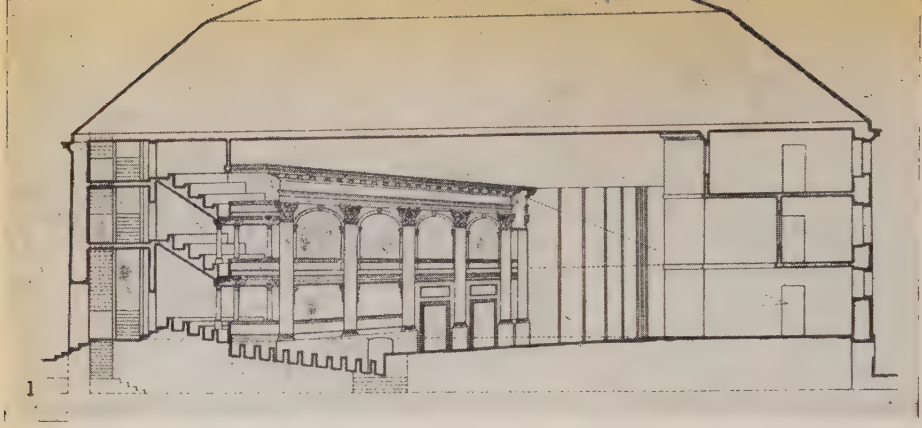
(10) La salle de Lincoln's Inn Fields (1661-1671) où s'installa l'Opéra de Davenant était un jeu de paume transformé à l'instar des premières salles françaises de ce type. Le fait est intéressant à noter car l'utilisation des jeux de paume à des fins théâtrales, en Angleterre, fut beaucoup moins fréquente qu'en France. Cf. Elisabeth Scanlan « Reconstruction of the Duke's Playhouse in Lincoln's Inn Fields » in *Theatre Notebook,* vol. 10, N° 2, Jan-March 1956, p. 48.

British Museum (Cab. dessins, 1857-6-13-1187)

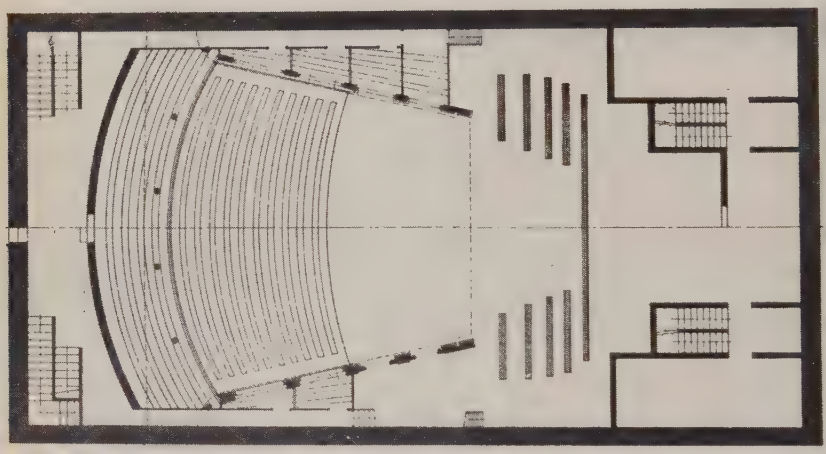
Pl. IX. - John Hodgkin (en activité 1788-1826). Maquette de décor pour la pantomime *Captain Cook* (aquarelle).

Royal Institute of British Architects' Library

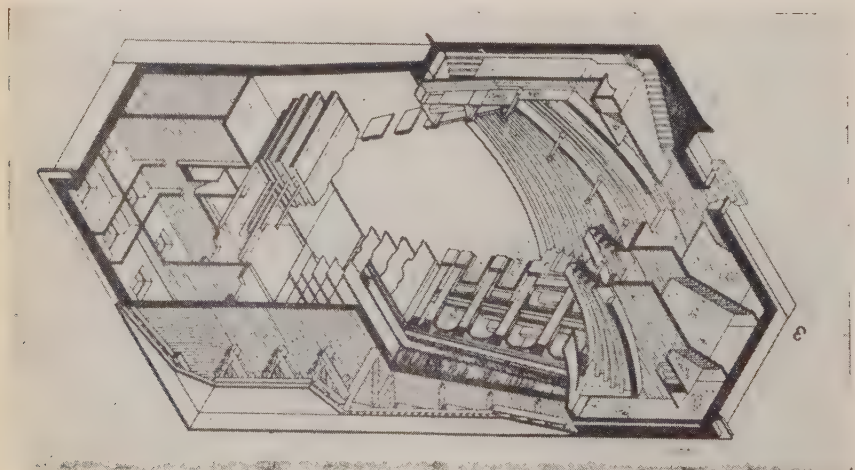
Pl. X. - Inigo Jones (1573-1652). Encadrement de scène provisoire pour *The Triumph of Peace*, masque de James Shirley, donné à Whitehall, Banqueting House, 1634 (dessin)



Pl. XI. - Le Drury-Lane de Wren, 1674. Coupe sur la longueur, maquette de R. Leacroft d'ap
le dessin original de Wren (All Soul's College).
Unité visuelle de l'auditorium et de la scène obtenue par l'élévation latérale en perspective
conduit le regard vers la scène, procédé que reprendra Schinkel au XIX[e] Siècle.



Pl. XII. - Plan présumé du Drury-Lane de Wren, 1674. Reconstitution de R. Leacroft, d'ap
la coupe ci-dessus. Plan en éventail favorable à la visibilité. Sur l'"auditorium stage" l'acteur
en contact avec le public.



Pl. XIII. - Vue isométrique du Drury-Lane de Wren, 1674. Reconstitution de R. Leacroft, d'a
Richard Southern. Type du Théâtre de la Restauration, où l'acteur

plans de Benjamin Wyatt (1775-1850) (11). L'exposition nous montrait les projets originaux successifs, tracés par Wyatt de 1810 à 1812 : Une vue perspective du proscenium (février (1810) et une série d'élévations et de plans arrondis, non sans rapports avec l'Odéon de Peyre et de Wailly, mais présentant des variantes dans la séparation des loges. Le Drury Lane de Wyatt fut le théâtre de Lord Byron. Cette grande salle de 3.200 places, (Covent Garden refait en 1809 n'en avait que 3.000) qui subit des modifications en 1814 et 1821, pour améliorer son acoustique, survit encore aujourd'hui, après diverses réfections qui l'ont transformée (Pl. xv à xviii).

L'Opéra Royal de Haymarket, élevé en 1705 par Sir John Vanbrugh, architecte au goût tumultueux, dramaturge, décorateur et directeur tout à la fois, devint la salle élue des italiens. L'exposition nous présentait ce théâtre lors de sa réfection, en 1816, par Stanley Repton et Nash; il devait disparaître en 1867 (12). Quittant momentanément l'Angleterre nous passions à une série de dessins à la plume, rehaussés d'aquarelle, de Luigi Vanvitelli (1700-1770) — appartenant à la collection Ed. Carrick — pour le théâtre palatin de Caserte près de Naples, élevé de 1752 à 1755. Cette ravissante salle de théâtre privée — élevée dans un palais qui reflétait en teintes plus chaudes l'architecture de Versailles — pourrait avoir inspiré par choc en retour plusieurs de nos architectes. Le parti adopté par Vanvitelli : lunettes du plafond, formant des arceaux, et rythme des colonnes entre les loges nous retient par certaines analogies avec les salles construites un peu plus tard, par Victor Louis ou Peyre et de Wailly (Odéon) (13).

Notons une coupe, très intéressante, du théâtre Farnèse d'Aleotti, levé au xviii[e] siècle par Donnino Ferrari; les gouaches de James Stuart (1713-1788) représentant le théâtre de Dionysos à Athène et celles de John Peter Gaudy reproduisant d'autres théâtres antiques levés à Patara et à Cnide, en 1810-1813, pour le même recueil des « Antiquities of Athens ». Puis un document mettait en lumière la curieuse caractéristique du théâtre du Prince de Ligne (1770) dont

(11) Cf. Benjamin Wyatt « Observations on the designs for the Theatre Royal Drury Lane », 1813.

(12) Le Haymarket d'aujourd'hui s'élève sur un emplacement voisin du théâtre disparu. Her Majesty's Theatre occupe une partie du terrain qu'occupait jadis le Haymarket.

(13) Les historiens, à notre connaissance, n'ont pas fait ce rapprochement. Il ne s'agit pas de similitude, mais de simple point de départ possible, Louis ayant imprimé au théâtre de Bordeaux la marque de son génie en créant une salle parfaitement originale dans sa structure. Mais il se trouvait être pensionnaire à l'Académie de France à Rome juste après l'érection du théâtre de Caserte et il peut avoir eu connaissance aussi du livre de planches publié par Vanvitelli en 1756.

la scène s'ouvrait au fond sur le plein air, comme s'ouvrait aussi la scène du théâtre de l'Orangerie au château de Chantilly.

Des maquettes de MM. Southern et Leacroft nous donnaient la savante reconstitution, dans leur état d'origine, de plusieurs théâtres de l'époque Georgienne : ceux de Richmond 1788, de King's Lynn 1766-1820, et de Plymouth 1811.

Gordon Graig était évoqué par un dessin à la plume pour *Electra,* 1905, prêté par son fils Ed. Carrick qui exposait lui-même une maquette de décor pour la scène du banquet dans *Macbeth* (Stratford, 1949).

Les préoccupations d'aujourd'hui étaient enfin exprimées dans une maquette en relief : pour un théâtre d'Essai transformable, répondant à ce besoin latent de plier la scène et la salle à toutes les possibilités différentes qu'autorise désormais la technique; le théâtre devenant un théâtre à tout faire. Le modèle en question, pour le Questors Theatre d'Ealing peut s'adapter à cinq types de scènes distincts (14), il est conçu dans le même esprit que le petit théâtre d'Essai de l'Université de Bristol, réalisé de façon très ingénieuse par Richard Southern (15), traduisant aussi l'influence actuelle de la recherche historique sur l'architecture théâtrale et le style même de la production.

IV. — Visite au Théatre Royal de Bristol (1766).

La visite organisée que nous fîmes au petit théâtre Georgien de Bristol, conservé précieusement par the Arts Council of Great Britain et restauré avec tact dans son état presque originel, nous a laissé l'impression la plus vive.

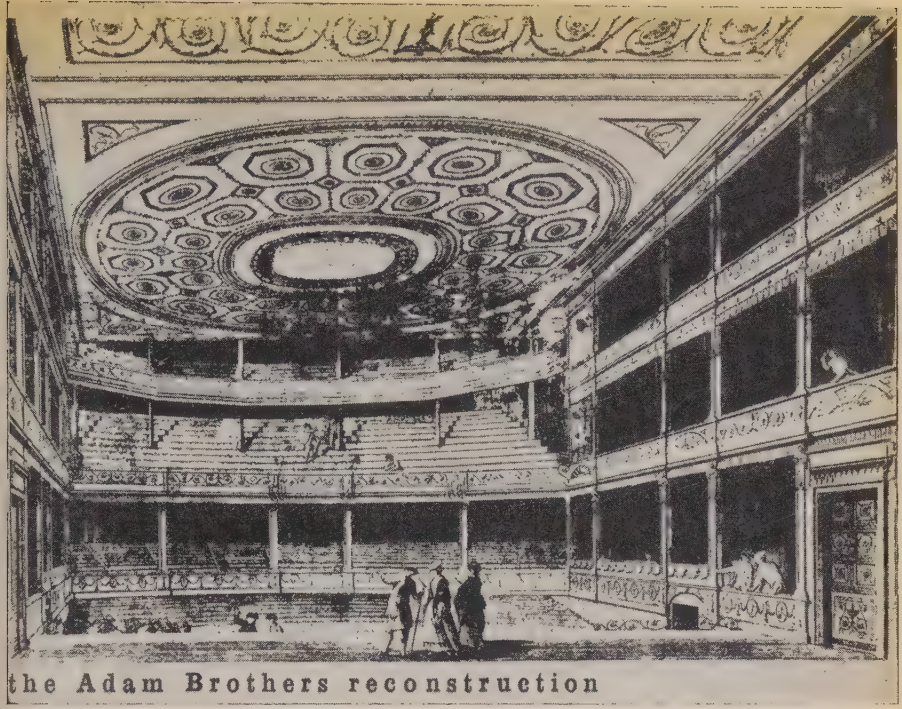
Cette prise de contact avec l'unique survivant d'une époque venait éclairer les notions théoriques jusqu'ici recueillies sur l'architecture théâtrale anglaise, elle leur donnait un contour précis.

Le théâtre de Bristol, sur une échelle beaucoup plus réduite (cette salle publique n'ayant que 400 places), est à l'Angleterre ce qu'est à la France le théâtre de Bordeaux :

---

(14) Théâtre Expérimental d'amateurs, à l'avant-garde de la recherche après l'Arena Theatre des Highburry Players, le Questors Theatre a été conçu par l'architecte W.H. Hattrell et ses associés pour s'adapter à la scène encadrée, à la forestage, la scène ouverte, la scène circulaire et la scène spatiale. Il comporte un proscenium réglable, et un auditorium semi-circulaire avec balcon. Le parterre se transformant selon les nécessités fait varier le nombre de places total de 461 à 335. Les locaux auxiliaires sont séparés du bâtiment principal en raison de la sécurité. Contrairement au projet de théâtre universitaire d'Oxford qui cherchait à reconstituer la scène des différentes époques, le Questors Theatre dépouillant toute historicité offre les moyens de monter les formes de drame les plus variées, peut-être sa contribution aidera-t-elle à déterminer l'architecture théâtrale de l'avenir.

(15) Cf. Richard Southern *Le studio dramatique de l'Université de Bristol*, in le Théâtre dans le Monde. Vol. IV, 3, Architecture théâtrale.

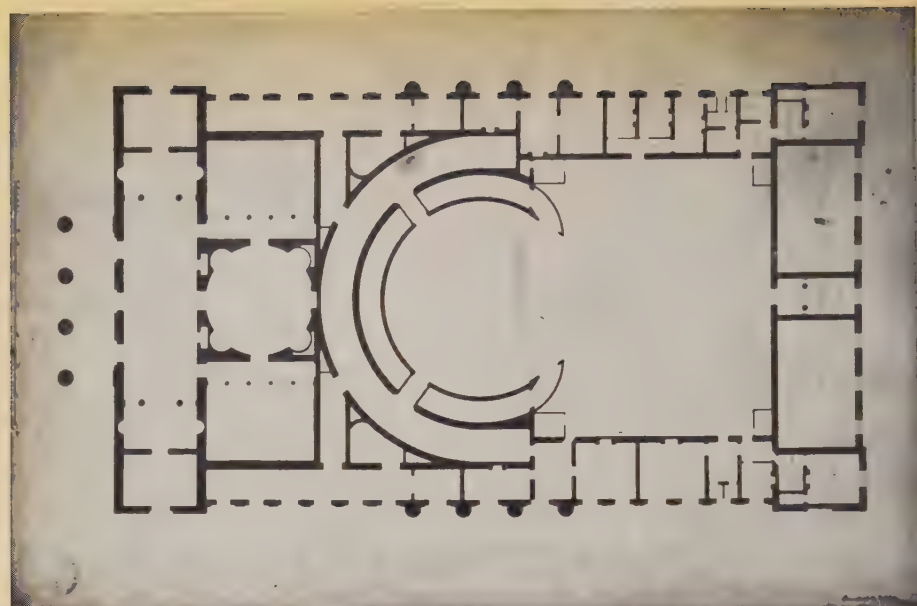


Pl. XIV. - Le Drury-Lane des frères Adams, 1775. Vue de la salle d'après une gravure de l'époque. La " Georgian fore-stage " a remplacé la " restoration auditorium stage ", l'acteur recule peu à peu à l'intérieur du décor. Il n'y a plus qu'une " proscenium door " de chaque côté. La décoration de la salle, en grande partie peinte, est beaucoup plus légère, l'élévation latérale n'est plus en perspective.

Le Drury-Lane de Benjamin Wyatt,
projets pour la reconstruction (1810-1812).

Royal Institute of British Architects Library

Pl. XV. - Élévation extérieure, maquette de Wyatt.



Royal Institute of British Architects Library

Pl. XVI. - Plan arrondi, projet de Wyatt.

Royal Institute of British Architects Library

Pl. XVII. - L'ouverture du proscenium et le rideau de scène, projet de Wyatt (L'avant scène a presque complètement disparu, la "proscenium door" est en biais)

un type de salle du XVIII[e] parfaitement harmonieux, et spécifiquement national dans son style, son choix de couleurs et ses dispositions. Les éléments d'importation y ont été assimilés, refondus avec les éléments issus d'une tradition autochtone.

Du point de vue monumental il ne peut être comparé au grand opéra de Bordeaux, d'ailleurs moins ancien (1773-80). Le théâtre de Bristol n'est pas encore une architecture dégagée extérieurement, sa façade principale est modeste, semblable à celle d'une maison particulière, n'était son large porche d'entrée, avec l'entablement à fronton soutenu par deux colonnes, qui le signale à l'attention. L'architecture théâtrale anglaise, même plus tardive, sera rarement dotée d'un caractère monumental très imposant et distinctif — bien que plusieurs théâtres de Londres aient été des exemples d'architecture « dégagée » plus précoce que sur le Continent —. Fondé par la souscription de 48 propriétaires et construit par l'architecte local, James Paty, de 1764 à 1766, le petit théâtre de Bristol nous apporte comme un reflet de ce que fut le Drury Lane de Christopher Wren (1674). Il le rappelle du moins en élévation, au niveau de l'avant-scène, avec ses pilastres corinthiens enserrant deux étages de loges (Pl. XIX).

Mais l'art avait évolué depuis Wren, et l'Angleterre accueillait à Bristol, pour la première fois, dit-on, le plan de salle arrondi en fer à cheval, en faveur depuis un siècle déjà en Italie.

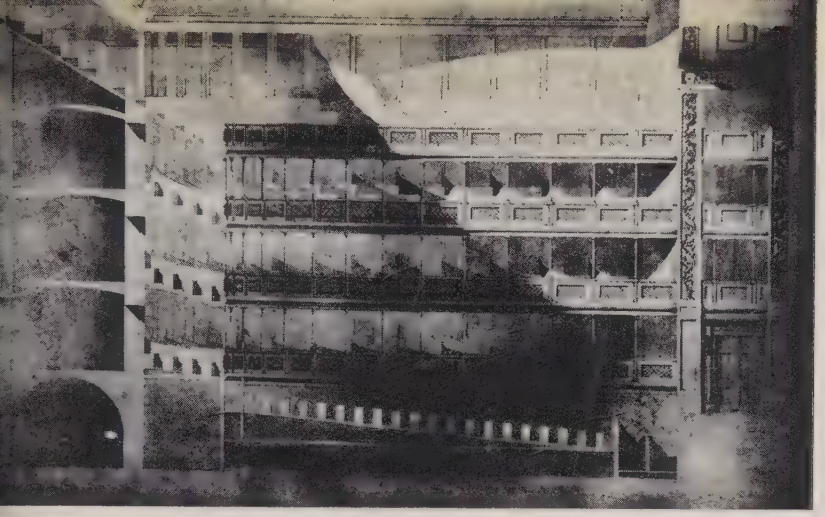
La salle de Bristol devait subir quelques modifications de 1779 à 1800. Les charmantes colonnes doriques à cannelures convexes — très anglaises de l'époque Adams, dans leur légèreté — qui soutiennent les deux étages de galeries, sont probablement de cette seconde campagne; elles auraient remplacé des piliers rectangulaires plus lourds. C'est alors que fut surélevé le plafond plat, dont le décor très délicatement sculpté à fleur de surface, et si heureusement conservé, est, aussi, typiquement anglais. Notons encore que, contrairement aux habitudes continentales, les loges sont ici tout à fait dégagées, la séparation presque invisible entre elles ne dépasse pas la hauteur d'appui. Il s'agit plutôt de galeries ou d'amphithéâtres que de loges.

C'est avec la fine élégance des colonnes, ce qui donne un aspect très particulier aux salles de spectacle anglaises (notamment à Covent Garden) d'une conception exactement à l'opposé du cloisonnement farouche des loges dans les salles italiennes de la même époque. La disposition française plus architecturale est à mi-chemin de ces deux conceptions. Si le bleu et or eut la faveur de nos théâtres

au XVIII[e] siècle (ex. Versailles, l'Opéra restauré), l'Angleterre préféra le vert et or (Drury Lane) et la salle de Bristol a été récemment repeinte, ses sièges recouverts, dans la teinte verte des origines : un vert assez doux, où la dentelle des entrelacs et des rosaces, d'une extrême finesse, se détache en or sur les pilastres et les bandeaux, à la voûte du proscenium et au plafond de la salle constellé de minuscules étoiles. Il n'est pas inutile de souligner ici que les architectes anglais ont toujours attaché la plus grande importance à la décoration des plafonds. Songeons à la tradition des voûtes nervées arachnéennes, de l'époque gothique. Le décor des plafonds au XVIII[e] siècle, sous l'impulsion des frères Adams, et avec la collaboration de stuccateurs italiens, produisit des chefs-d'œuvre de grâce et de légèreté dans l'arabesque. Avant même la mode du staff, l'emploi coutumier du sapin, donnait déjà à la décoration anglaise une sorte de sècheresse nerveuse qui la distingue entre toutes. Les rosaces, les treillis étoilés, les rinceaux d'acanthes du théâtre de Bristol appartiennent bien à cette tradition.

M. Richard Southern, qui a présidé à la restauration du théâtre, a longuement parlé dans divers articles, de l'importance historique et archéologique de Bristol. Nous n'y reviendrons pas. L'apron ou place de jeu avançait profondément dans la salle jusqu'au premier pilastre d'avant scène, il a été coupé et remplacé par la fosse d'orchestre. Mais les « *procenium-doors* », survivance élisabéthaine transmise par la « Restoration stage », subsistent de chaque côté, et sont encore surmontées de petites niches ou fenêtres. Le public entrait dans la salle par des portes latérales et non par le fond. Le parterre comportait des banquettes sans dossier, alors qu'en France, à la même époque, on se tenait encore debout au parterre. Quelques bancs d'origine ont été retrouvés à la galerie supérieure, où se trouvaient les places les moins chères. Une grande partie de la machinerie initiale subsiste, les dessous avaient relativement peu d'importance, le système des *grooves* d'une part, et le genre de spectacles d'intimité, d'autre part, ne le nécessitant pas. Un fragment de *groove* en bois a été retrouvé, qui a permis à M. Southern de confirmer sa théorie du changement de décor sur la scène anglaise (cf. « Changeable Scenery ») (17). Un détail de machinerie primitive nous a paru d'un singulier intérêt, en rapprochement d'une particularité un peu semblable qui nous avait frappé lors d'une

(17) Voir notre analyse de cet ouvrage in *R.H.T.* 1952, IV p. 393-402. Les grooves sont des rainures de bois, saillantes, dans lesquelles on faisait glisser les châssis des décors.



oyal Institute of British Architects' Library

III. - Coupe en lon-projet de Wyatt, pour Lane, abandonné.

K. - Théâtre Royal tol (1766 - 1800), le um.

visite au théâtre Suédois de Drottningholm. Le *thunder-run* de Bristol est une sorte de conduit de tranche rectangulaire, en charpente, situé entre le plafond de la salle et le toit, et à l'intérieur duquel on faisait rouler des boulets en pierre pour imiter le bruit du tonnerre (Pl. xx).

A Drottningholm et à Gripsholm ces conduits sont placés sous la scène, dans le plancher de laquelle ils débouchent. Avaient-ils la même fonction ? Nous leur avions attribué un rôle acoustique, avant d'avoir trouvé cette variante à Bristol, dont la destination est certaine.

Le théâtre de Bristol reçut licence Royale du roi George III, par lettres patentes, en 1778 seulement, ayant eu à lutter contre l'opposition des pouvoirs religieux; il porte à l'encadrement du proscenium, les armes de Hanovre. Presque tous les acteurs célèbres d'Angleterre ont joué sur son plateau depuis sa fondation, et si David Garrik fit exception, il écrivit néanmoins le prologue d'ouverture, en 1766.

Depuis 1942 ce théâtre est classé comme monument historique d'importance Nationale, devenant ainsi le premier British State Theatre, entre les mains de *the Arts Council of Great Britain.* En février 1946, the Arts Council priait the Old Vic de former une compagnie permanente à Bristol, c'est ainsi que naquit the *Bristol Old Vic Company.*

HELENE LECLERC.

LUGNE-POE
VU PAR
ANDRÉ SUARÈS

Texte inédit présenté par Jacques Robichez

On sait qu'André Suarès a laissé d'innombrables inédits. Mme André Suarès a entrepris de les déchiffrer — tâche malaisée ! — et de les classer. Nous la remercions très vivement de la bonne grâce avec laquelle elle nous a permis d'y prendre les quelques pages qu'on va lire (1), *rédigées par Suarès en janvier* 1898.

A cette date, l'écrivain, qui aura trente ans au mois de juin, est un inconnu. Après ses trois années d'Ecole normale (1886-1889) *et son échec à l'agrégation, il a vécu à Marseille jusqu'en* 1894, *puis à Herblay, à Paris, de nouveau à Marseille* (1895-1896) *et ensuite à Saint-Etienne chez sa sœur* (1896-1897). *En* 1897, *il revient à Paris, passe quelque temps chez les Bénédictins de la rue Vaneau qui l'ont hébergé. L'année suivante, il s'installe à l'Hôtel des Américains, rue de l'Abbé-de-l'Epée. Il est pauvre. Il vit des subsides que lui fournissent son frère et sa sœur. Il a déjà beaucoup écrit, mais son œuvre publiée se réduit à deux plaquettes :* Les Pèlerins d'Emmaüs (*Paris, Léon Vanier,* 1893, in-12, 48 p.) *et* La Lettre d'André de Seipse sur les Anarchistes, quels ils sont et comme il faut les punir (*Paris, Librairie de l'Art Indépendant,* 1894, in-12, 48 p.).

Lugné-Poe, au contraire, dont Suarès trace ici un vivant portrait, est une personnalité parisienne. Il vient d'avoir 28 *ans en décembre. Depuis dix ans déjà, il n'est pas de tentative originale à laquelle il n'ait pris part au théâtre. On l'a vu jouer chez Antoine, à la Bodinière, au Théâtre d'Art. Il a créé les pièces d'Edouard Dujardin,* Pelléas et Mélisande, *plusieurs drames d'Ibsen. Depuis octobre* 1893, *il a son théâtre à lui, L'Œuvre, où il donne chaque année huit spectacles d'abonnements. D'abord soutenu par les Symbolistes, il a bruyamment rompu avec eux en juin* 1897. *Il a inauguré sa saison* 1897-1898 *par* Jean-Gabriel Borkman, *d'Ibsen* (9 *novembre* 1897). *Il vient de monter* (8 *janvier* 1898) Le Revizor, *de Gogol.*

J. R.

(1) Ce texte, dont nous avons supprimé quelques lignes, couvre trois pages d'un carnet (17 cm x 11 cm) à feuilles quadrillées, qui porte le chiffre XX et la date janvier 1898. Nous avons respecté la ponctuation de Suarès, mais non ses abréviations. Nous avons d'autre part rétabli l'orthographe de certains noms propres.

EUX — Lugné-Poe de L'Œuvre 12-1 (2)

Ce soir, chez Pottecher (3), Lugné-Poe, le directeur de l'Œuvre. Pottecher l'a prié à dîner, et nous en a priés aussi, moi et Rolland (4), pour nous mettre en rapports. Rolland l'a déjà vu; moi, non, si ce n'est sur la scène (...).

J'étais assez prévenu contre lui, et disposé à le mal juger. J'aurais tort de ne pas attendre qu'il m'en donne des prétextes. Cela viendra. Sans doute : mais cette fois, il a été fort gracieux pour moi, et comme il me l'a répété à plusieurs reprises « tout à mon service ». Il m'attend. Il veut me produire sur son théâtre; il m'est acquis. A coup sûr, il fait fond sur moi, plus que sur un autre : je le sentais, à ses regards et à ses paroles (5). Un bon bout de temps, il n'a parlé que pour moi seul. Au début, et à table, nous nous sommes mesurés : j'entends pour la sympathie; je ne sonnais mot, et j'étais prêt à être hostile. Il l'a senti, et en a été plus séduit que repoussé. C'est signe d'une assez bonne tête.

A la vérité, ce n'est pas un sot, comme on voulait dire. Rolland prétend qu'il l'a vu beaucoup moins à son avantage ailleurs. Bon signe encore s'il accommode aisément sa nature à celle des diverses compagnies. Ce soir, il a paru sans fatuité, peu cabotin, et bien élevé, en dépit de quelques fautes de goût. Mais, aujourd'hui, en qui ne les relève-t-on pas, si on en prend la peine ? — Il n'est pas sans mérite. Son jugement, qu'il ne forme pas de lui-même, sans doute, — n'est pas mauvais. Il n'a pas grande culture, mais semble en avoir une spéciale du théâtre. Il sait l'histoire de son art, et peut raisonner sur son art. Combien de comédiens en sont capables ? Il a une mémoire admirable. Il s'est rappelé m'avoir vu il y a onze ans, à la Sorbonne; et ce que Bauër lui a dit de moi, il y en a 5 ou 6, lui était tout à fait présent (6). Sa plus

---

(2) Le mot EUX que Suarès place devant certaines de ses notes est sans doute le titre provisoire d'un recueil projeté de portraits contemporains.
12/1 : 12 janvier. Romain Rolland qui relate longuement la même soirée dans les extraits de son journal intime (inédit, Archives Romain Rolland), la date, lui, du 13 janvier.

(3) M. Maurice Pottecher, né en 1867, a fondé en 1895 le Théâtre du peuple de Bussang. Sa femme, sous le nom de Georgette Camée, a été avec Lugné-Poe l'une des premières interprètes de Maeterlinck et d'Ibsen. M. et Mme Pottecher habitaient à cette époque à Meudon.

(4) Romain Rolland, ami intime de Suarès depuis l'Ecole normale, avait rencontré Lugné-Poe le 27 juillet 1897. *Aërt* était inscrit au programme de L'Œuvre et devait y être représenté le 3 mai 1898. *Les Loups* quelques jours plus tard, le 18 mai.

(5) Dès 1894, Lugné-Poe avait demandé en vain l'autorisation de monter *Les Pèlerins d'Emmaüs*. Pendant trente ans, il garda l'espoir d'inscrire une pièce de Suarès au répertoire de L'Œuvre. La dernière lettre où il le sollicite (Archives A. Suarès) est du 7 janvier 1925.

(6) C'est en 1893 (1er avril) qu'Henry Bauër, ami et conseiller de Lugné-Poe, avait, dans *L'Echo de Paris*, consacré un article élogieux aux *Pèlerins d'Emmaüs*.

forte affectation, est d'être l'homme d'Ibsen (7), et le confident de la Norvège. Il fait « le Viking »; il aime la mer; dans la tempête, lui seul et le capitaine ne sont pas malades, et n'en mangent que mieux. Ibsen se moque de tout le monde, et le lui laisse entendre. Il se confie à lui, plus qu'à un autre. Ce n'est pas beaucoup, avoue-t-il d'ailleurs avec assez de bonne grâce.

C'est un homme jeune, de 32 à 33 ans, très grand, assez large d'épaules, bien bâti, vigoureux; ses grandes mains, en les serrant, faisaient mal aux miennes. Le visage rasé est assez charnu; un très long nez, fort du bout; la figure longue; un menton en boule ronde, en avant; le front déjà dégarni, semble plus chauve qu'il n'est; de petits yeux sans signification; le trait caractéristique de cette physionomie est la bouche, très grande, aux lèvres charnues, d'un assez bon dessin, propres à la gaîté et à l'insulte bouffonnes, non sans bonté; mais d'une qualité un peu basse, et s'ouvrant trop larges, en grimaçant de côté. Le visage prend alors l'air malicieux de l'élève qui glisse une baliverne à son camarade en classe.

Il est plus volontiers directeur de théâtre que comédien; et il ne demande pas mieux qu'on le sache. Il a une certaine fermeté d'esprit. Il est plein de projets. Il voudrait surtout monter les comédies de Shakespeare, en spectacles du cirque (8) : il les donnerait entières, sans coupures, mais en faisant jouer les rôles bouffons par les clowns, en clowns, costume et gambades. C'est une idée : seulement, le public français n'en sera-t-il pas encore plus dépaysé, lui qui n'est jamais de plain pied avec le Shakespeare même arrangé à sa mode ? — Lugné a de justes idées sur le décor : il voudrait le réduire à l'encadrement quasi général et sans recherches particulières d'une action : aux tableaux, en effet, d'avoir leur sens local, leur perspective, leur caractère, et non pas à la scènerie. Lugné a raison de croire que la vraie tragédie n'a rien à voir avec la pièce à spectacle. Somme toute, la mise en scène, quand elle prend trop de place, est la pratique matérialiste d'un art, fait surtout pour répondre à une nécessité idéale de l'esprit. Lugné voudrait n'avoir pour tout décor qu'une espèce de portique à l'italienne, élevé de 2 étages, partagé en 2 ou 3 parties, de manière à permettre des entrées et des sorties, des réunions et des absences natu-

(7) Lugné-Poe avait été reçu par Ibsen en 1894, en 1895, en 1897. Ce n'est pas sans difficulté qu'il avait été autorisé à jouer sa dernière pièce, *Jean-Gabriel Borkman*.

(8) Ce projet sera réalisé le 10 décembre 1898 (*Mesure pour Mesure*, au Cirque d'été).

relles. Idée raisonnable : car, il ne faut guère plus, pour satisfaire l'esprit logique : l'imagination se charge du reste (9).

Il prétend perdre chaque année une assez forte somme. Pourquoi garde-t-il donc ce théâtre ? Par ambition littéraire. Il a, dit-il, pour donner 8 spectacles, 20.000 francs de frais. Il voyage, et joue à l'étranger : c'est là qu'il trouve de l'argent. En France, point; sauf à Monte-Carlo (10), où la caisse des jeux les défraye de tout, et où il serait heureux de jouer souvent, car là c'est tout bénéfice. En Norvège (11), une conférence et 2 représentations paient le voyage. Il joue là-bas les classiques. Je demande s'il y a assez de gens sachant le français pour faire un public. Non, dit-il : mais le goût de la France est vif, et depuis la fortune des Norvégiens à Paris, là-bas ils font fête aux œuvres françaises, et en général à tout ce qui est français, par esprit de courtoisie, et par politesse.

A Paris, il a, dit-il, la plus grande peine à trouver des acteurs. C'est la difficulté capitale. Ces jeunes gens n'ont presque pas de talent, et il ne peut compter que sur eux. Nous sommes tous d'accord pour observer que l'instinct poétique est ce qui manque le plus aux comédiens d'aujourd'hui. D'acteur héroïque, il n'y en a pas un. Les comédiennes convenables se trouvent beaucoup plus aisément. Elles sont beaucoup moins intelligentes; elles ont plus de bonne volonté; leur pire travers vient des contrecoups de leur vie privée sur la scène. Lugné parle sévèrement de ses camarades; il les juge aussi mauvais qu'ils sont, en effet; il ajoute « qu'ils sont malsains »; cette remarque me plaît. Elle est vraie. C'est bien vu.

Au Théâtre Libre, dit-il, ils ont eu jadis la chance que les femmes en vue ont été tentées de s'y produire : les pièces qu'on jouait là faisaient du bruit; elles permettaient de montrer quelque luxe; des caillettes vaniteuses ont pu, dès lors, payer fort cher l'occasion d'y paraître : les amants de ces créatures sont les banquiers les plus solides des théâtres naissants. Jamais l'Œuvre n'a eu cette fortune : en effet, une héroïne d'Ibsen n'est pas une cotte taillée pour le premier corps de femme venu. L'Œuvre ne se soutient que par les

---

(9) Les différentes théories que professe Lugné-Poe à l'époque en matière d'art dramatique se trouvent exposées dans deux articles de lui parus dans le *Mercure de France* (octobre 1896) et dans la *Nouvelle Revue* (1er mars 1897).

(10) L'Œuvre venait d'y représenter, en décembre 1897, *Père*, de Strindberg et *Rosmersholm*, d'Ibsen.

(11) A cette date Lugné-Poe avait fait trois fois le voyage de Norvège. Mais sa seule vraie tournée était celle d'octobre 1894. Il en préparait une autre qui allait durer du 21 février au 17 mars 1898.

abonnés. Lugné ne se fait pas illusion sur la valeur de ce public : il le sait pervers et ignare. Ils applaudissent tout à contre sens. Ce sont des snobs entre les snobs. Mais, dit-il, il s'agit uniquement de vivre. Il faut, selon lui, que l'Œuvre tienne bon pendant 4 ans encore : au bout de ce temps, il sera sauvé; le théâtre sera devenu nécessaire, par le fait même qu'il aura fait partie de la vie parisienne pendant quelques années. L'essentiel est de durer : le Tout est de durer.

Voilà ce que pense Lugné, et on le sent qui ne parle pas au hasard. Il connaît son affaire. Il a beaucoup de mal à discipliner sa troupe de passage : elle change incessamment. La vanité et la sottise des acteurs est incommensurable. Ceux, où il y aurait quelque instinct poétique, le noient dans une horrible emphase, et dans leur bonne opinion d'eux-mêmes : ainsi, ce Max (12) qui s'est rendu peu à peu insupportable, et qui joue perpétuellement le même rôle, où sa vanité s'incarne. — Lugné ne pense pas grand bien d'Irving (13). Il le compare à Taillade (14). Il est outré, et sans nature. Il dit, ce que nous savons tous, qu'on dépèce Shakespeare en Angleterre non moins impudemment qu'à Paris. Le public anglais ne vaut pas même le nôtre : sauf, toutefois, le petit groupe qui répond à Londres, au public français de l'Œuvre (15). A entendre Lugné, ce public-là, en Angleterre, est plus sérieux, plus sincère, que son analogue. Il le dit; mais je n'en crois rien.

Tout ce que je mets ici n'est pas, à beaucoup près, d'un ton si clair, ni d'une ligne si nette dans la bouche de Poe. Mais, au fond, il pense en ce sens. C'est déjà beaucoup.

---

(12) De Max avait joué plusieurs fois chez Lugné-Poe, son camarade du Conservatoire et, en dépit de brouilles passagères, il devait, souvent encore, participer aux représentations de L'Œuvre.

(13) Lugné-Poe avait pu voir jouer l'acteur anglais lors de ses fréquents voyages à Londres où habitaient ses parents.

(14) Taillade (1826-1898) célèbre acteur de mélodrame qui allait mourir quelques jours plus tard à Bruxelles.

(15) Lugné-Poe admirait beaucoup en particulier l'actrice Elisabeth Robbins et le public qu'elle avait su grouper autour de ses représentations ibséniennes. Il lui avait consacré un article dans *La Presse* (1er décembre 1896).

IOLIÈRE par Sébastien BOURDON, en costume de théâtre, à l'âge de 30 ans, peint après nature (pendant la tournée qu'il fit en Languedoc sous le patronage du Prince de onti).

Musée Cantini, Marseille.

hoto L. Borel).

LE MOLIÈRE EN HABIT DE THÉATRE

DU MUSÉE CANTINI A MARSEILLE

Ce portrait (dont l'excellente photographie reproduite est due à l'obligeance de Mlle Gabrielle Kueny, Conservateur des Musées des Beaux-Arts de Marseille, nommée depuis à Grenoble) est accompagné de la mention suivante :

« Molière (J.-B. Poquelin) par Sébastien Bourdon. En costume « de théâtre à l'âge de 30 ans. Peint d'après nature (pendant la « tournée qu'il fit en Languedoc sous le patronage du Prince « de Conti. »

L'œuvre ne semble pas avoir fait l'objet d'études spéciales. Elle échappa aux examens de ceux qui publièrent les premiers travaux d'ensemble sur l'œuvre de Sébastien Bourdon. Elle n'est pas mentionnée par Paul Lacroix dont la libéralité proverbiale donna, à la date de 1876, un recensement inégalé, fort précieux malgré ses hardiesses et ses imprécisions, des Molière ou « cru Molière ». L'exposition publique de ce portrait est donc relativement récente. D'où vient-il? Ses propriétaires successifs eurent-ils des contacts avec le monde théâtral ou littéraire? A quelle authentification ou quelle expertise doit-il l'identité dont on l'accompagne ?... La mutation de Mlle Kueny a retardé la réunion de ces renseignements souhaitables et la rédaction d'une fiche scientifique sans incertitude (dimensions, particularités picturales autres que les observations esthétiques permettant de l'apparenter avec raison à l'œuvre de Sébastien Bourdon). Nous voulons cependant sans tarder soumettre cette peinture à la discussion des moliéristes, bonne façon semble-t-il de célébrer le 80e anniversaire de l'*Iconographie* Lacroix dont nous restons tous, en dépit de certains faux pas ou amalgames abusifs d'un érudit sursaturé, les reconnaissants obligés.

De toutes les œuvres proposées comme *portrait de Molière* par Sébastien Bourdon (si le contrôle de cette attribution à défaut d'une signature à l'abri de toute contestation, le confirme), c'est la plus recevable.

Sa date est localisable (différente sans doute de celle que propose la légende). Ce Molière en habit à la romaine précède les divers portraits de la période d'Avignon, fin 1657, début 1658 qui feront ici l'objet d'une prochaine étude. Il innove dans la mesure où il précise (en risquant de déconcerter certains observateurs à un premier contact) : 1° la bosse nasale, vue de face dans les quelques portraits acceptables de la série dite « d'après nature » et commentée, en fonction de l'écartement des yeux, comme une « épaisseur » du

sommet du nez...; 2° la hauteur du front qui fut régulièrement, en raison de la perruque, plus court et arrondi. Sur le tableau du Musée Cantini, « le nez au vent » décrit par Montfleury fils quelques années plus tard prend tout son sens.

Tous les autres traits y compris les mains, leur dessin particulier, leur offre typique, expressive (telle l'offre des mains de danseur), confirment les documents les moins douteux parvenus jusqu'à nous. Ils nous apportent un Molière avant l'idéalisation, avant la beauté mélancolique et douce dont nos mémoires sont imprégnées mais immolable avec bonheur à l'être plein de feu, de prestance virile et de netteté qui nous est proposé.

Quand fut-il peint? Pas en 1652 (1622 + 30 ans?) : jusqu'à preuve du contraire, Bourdon ne séjourna pas en Languedoc cette année là ni les années voisines. A partir des actes connus, il y a quatre période de commerce possible entre le comédien et le peintre :

I. — Conjecturalement : *Dans la clientèle du duc d'Epernon.*

Le château de Cadillac en Gironde, demeure luxeuse bâtie par le 1er Duc d'Epernon, est vraisemblablement ce château des environs de Bordeaux où les biographes de Bourdon situent ses juvéniles premières prouesses picturales (qu'il faut retarder d'au moins deux années : 1632; auxquelles il faut retirer tout caractère aventureux, Bourdon ayant dû faire partie d'un groupe d'artistes venus de Paris et dont le plus notable alors est Claude de Lapierre maître tapissier quittant la manufacture du Faubourg Saint-Marcel pour fonder un atelier à Cadillac, très actif de 1632 à 1637, qui sera l'atelier le plus méridional de la tapisserie française). Sébastien Bourdon part ensuite en Italie et rentre à Paris en 1642. L'Hôtel d'Epernon est alors un point d'attraction pour les artistes, le second Duc rappelé à la tête de l'administration de la Guyenne après quatre années d'exil prudent en Angleterre ayant reconstitué la cour paternelle (à Paris et Cadillac). Bourdon peut y croiser Madeleine Béjart et Molière qui, après l'abandon des représentations parisiennes, s'intègrent dans la troupe des comédiens dirigés par Charles Dufresne et « destinés seulement aux plaisirs de Sa Grandeur le duc d'Epernon ». Bourdon peut encore connaître nos comédiens sans une circonstance si princière et les voir aux Métayers ou à la Croix Noire. Ce qui reste à démontrer. Mais aucune œuvre actuellement connue n'oblige à un approfondissement de ce genre.

II. — *Entre* 1642 *et* 1652.

Bourdon réside à Paris. Les actes l'y situent régulièrement. Il ne paraît retourner à Montpellier son pays natal (longue absence de Paris plus pièce le signalant en Languedoc) qu'en 1649. Il y est amené pour régler des affaires familiales. Le Gouverneur de Montpellier profite de sa présence pour tenter de le retenir et lancer l'idée, le 9 juillet 1649, de fonder une Académie que Bourdon dirigerait. La somme offerte pour cette direction est insuffisante; et le peintre que Paris attire y retourne.

Pendant ce séjour, les Etats du Languedoc se tiennent à Montpellier (ouverts le 1er juin, ils seront clôturés le 23 novembre) sous la présidence du Comte du Roure. Le 16 mai précédent, la troupe dont Molière fait partie donnait une représentation à Toulouse en l'honneur de ce seigneur Lieutenant-général pour le Roi. Les historiens méridionaux tiennent pour sûr que la troupe Dufresne suivit et gagna Montpellier, attirée par la tenue des Etats.

III. — *Entre le début de* 1657 *et avril* 1658.

Appelé à Stockholm à la Cour de Christine de Suède, Bourdon quitte Paris en août 1652 et y revient en décembre 1653. Il ne semble pas revenir à Montpellier avant 1657 où, le 3 février, les Montpellierains enchaînent sur leur projet de 1649 et obtiennent que l'artiste, occupé à un vaste tableau pour la cathédrale, se fixe dans sa ville natale. Il y exécute de nombreuses œuvres et décorations, ne la quitte définitivement qu'en avril 1658.

Pendant ce séjour, la troupe dont Molière devient peu à peu le chef à la place de Charles Dufresne, joue à Béziers aux Etats de la province (17 novembre 1656 - 1er juin 1657). Pour cette période, les précisions sont fort rares. En mai 1657, elle est à Lyon (lettre du Prince de Conti qui a retiré sa protection). Durant les Etats suivants (ouverts à Pézenas le 8 octobre 1657), il y a une chance que les comédiens soient revenus. Ils quitteront ensuite le Languedoc pour Avignon où ils arriveront en décembre 1657, au plus tard en janvier 1658 (rencontre de Pierre Mignard chez son frère Nicolas).

IV. — *A Paris, entre la fin de* 1658 *et le* 8 *mai* 1671, date de la mort de Sébastien Bourdon.

Les périodes II et III offrent 1649 (juin-juillet) ou 1657, 1°) avant Pâques à Montpellier, 2°) entre octobre et la fin de l'année soit à Pézenas où les Etats sont susceptibles d'avoir attiré Bourdon par la concentration de riches amateurs, soit à Montpellier au passage.

En 1657, la troupe est encore désignée sous le nom de Comédiens de M. le Prince de Conti (à Dijon notamment en juin). Si la légende accompagnant le tableau du Musée Cantini a quelque fondement, si elle n'est pas l'une de ces innombrables hypothèses transformées en article de foi à la suite de répétitions... source des brouillages de l'histoire de Molière et de la prolifération des portraits où il fut reconnu, le début de l'année 1657 est la date la plus plausible.

Les tableaux de la période d'Avignon, dus à Pierre et Nicolas Mignard, postérieurs de moins d'une année, viennent à l'appui, comme nous le verrons, de cette première peinture en costume de tragédie où, mieux que « l'immortel auteur », nous rencontrons un interprète aux traits moins réguliers mais saisissants, l'être pris dans le vif de son postulat tragique et non dans les figurations plus conventionnelles de la postérité.

René-Thomas Coèle.

LA CIRCULATION COMIQUE

COMÉDIENS EN PROVENCE

(1654-1662)

En février 1654, Raymond Poisson, peut-être déjà directeur d'une troupe de campagne (1), passe à Toulon où naquit un de ses enfants (2).

Deux semaines plus tard, Henri Pitel, sieur de Longchamp, probablement acteur dans la même troupe (3), fait aussi baptiser un fils :

« *Dominique Pitel fils de Henri Pitel de Longchamp et de D. Charlotte Le Grand a esté baptisé le quinze mars. Le Parrin Mons. Dominique de Castellane marquis dudict lieu* (4) *et la marraine D. Janne de Colloni. Dalmas vicaire* (5) ».

Pourtant, aucun jeu de paume n'est signalé dans cette ville et il est fort probable que les comédiens dressaient leur théâtre en plein vent, face à la mer, sur cette place à l'Huile où bateleurs et saltimbanques exerçaient également leurs talents (6).

Dans Toulon maintenant soumis à l'autorité royale après les désordres de la Fronde, bâtisseurs, artistes et officiers de la marine royale reprenaient goût à la vie en cette année 1654. Le 31 mars, les travaux d'agrandissement de la cathédrale commençaient (7); Puget se préparait à peindre quatre tableaux pour l'église d'une paroisse avoisinante (8) et dessinait une vue de Toulon, prise de la rade (9); le chevalier Paul, nommé depuis le 10 mars lieutenant-général des armées navales dans les mers du Levant (10), se reposait dans sa *cassine* en attendant d'héberger un an plus tard le musicien-poète vagabond, d'Assoucy (11).

Qui sait si la troupe de Raymond Poisson ne fut pas requise dans la demeure du Chevalier Paul pour jouer la comédie devant ce hardi marin ?

---

(1) Sur Raymond Poisson dit de Belleroche, acteur et auteur, (vers 1630-1690) cf. Titon du Tillet, *Le Parnasse Français*, 1732, p. 442; Jal, *Dictionnaire*, pp. 982-983; H. Lyonnet, *Dictionnaire des Comédiens Français*, Genève, s.d., 2 vol., t. II; J. Mongrédien, *Les Grands Comédiens du* XVII^e *siècle*, Paris, Le Livre, 1927.

(2) « *Charles Poisson, fils de Raimon et Damoiselle Victoire Guérin a esté baptisé le vint e sept febvrier. Le parin Monsieur Charles Colbert conseiller et mestre d'ostel du roi. La marraine D. Margaride de Collubry. Noguis vicaire.* » Arch. comm. de Toulon, reg. des Baptêmes, 1647-1657, f° 482. L'acte a été signalé sans être publié par A.-J. Parès, *Aperçu sur les spectacles de Toulon avant* 1789, Toulon, 1936, p. 9.

(3) Sur Henri Pitel, sieur de Longchamp, futur directeur de la troupe du Grand Condé, cf. notre communication dans la *R.H.T.*, 1953, III, p. 179.

(4) Dominique de Castellane, fils d'Henri, marquis d'Ampus et de Marie de Brancas, lieutenant-colonel du régiment de Provence-infanterie, gouverneur de St-Tropez, noyé en 1655 dans le naufrage de cinq galères françaises en mer de Sicile. Il fut le premier mari de la célèbre marquise de Ganges, Diane de Joannis de Roussan. Cf. d'Hozier, *Armorial Général*, 6^e registre, p. 251; Balteau, *Dictionnaire de Biographie française*, Letouzey, 1936, t. II, col. 735.

(5) Arch. comm. de Toulon, reg. des Baptêmes, 1647-1657, f° 486.

(6) A.-J. Parès, *op. cit.*, p. 6.

(7) G. Lambert, *Histoire de Toulon*, Toulon, 1899, t. III, p. 172.

(8) et (9) Ch. Ginoux, *Annales de la vie de Puget*, Plon, 1894, p. 14.

(10) H. Oddo, *Le chevalier Paul*, Paris, 1896, p. 105.

(11) D'Assoucy, *Aventures burlesques*, Delahays, 1858, p. 214.

Le 1er février, le *Cid* avait été joué à Fayence (12) par une troupe de passage (13); était-ce celle de Poisson ? On pourrait le supposer vu sa présence à Toulon dans le même mois.

Alors, Poisson n'avait pas l'honneur d'être connu personnellement de Louis XIV; il lui fallut attendre encore 5 ans cet heureux événement qui décida de sa carrière. Titon du Tillet nous dit en effet : « *...Le Roi Louis XIV faisant alors le tour de son royaume, et passant par une ville où Poisson eut l'honneur de jouer la Comédie devant lui, sa Majesté en fut si satisfaite qu'elle le choisit pour un de ses comédiens...* » (14).

C'est évidemment lors du voyage de la Cour pour le mariage du roi à St-Jean-de-Luz que Poisson fut remarqué par Louis XIV. Ce dernier, depuis Saintes, le recommandait par lettre du 16 août 1659 aux Jurats de Bordeaux (15). Et quelques mois plus tard, Sa Majesté Très Chrétienne notait dans ses gratifications :

« 2 *Fév.* 1660 *a Raimond Poisson de Belleroche chef des comédiens qui est a ma suite.* 2000 *liv.* » (16).

Ce 2 février 1660, la cour était alors à Aix-en-Provence (17). La capitale provençale possédait, elle, au moins deux jeux de paume qui servaient de salles de spectacle (18).

A la fin de la même année, l'assemblée des consuls aixois à la requête « *faite par le procureur gnal du Roy sur les desordres qui se cometent à l'entrée du jeu de paume* ou les comediens sont logés *a reglé les pieces ordinaires a dix sols et les nouvelles ou il y a des machines a dresser et des soins extraordinaires a vingt sols suivant la taxe des consulz de ceste ville... faict a Aix le XXII novembre mil six cens soixante collaone signé Estienne.* » (19).

Deux ans après exactement, le 20 novembre 1662, la même assemblée « *ayant eu advis qu'*il est arrivé une compagnie de comediens en ceste ville *sur la permission quilz ont demandé de faire dresser un teatre dans le Jeu de paume de delourme il est necessaire de regler les taxes et les droits qu'ils doibvent prandre comme il est de coustume et d'usage...* » (20).

Quelles étaient ces troupes venues à Aix en novembre 1660 et 1662? Malgré mes recherches, je n'ai pu les identifier et il est regrettable que les registres baptismaux qui donnent si souvent, à ce sujet, de précieuses indications, manquent pour cette période aux Archives communales.

JEAN ROBERT.

---

(12) Ch.l. de canton du Var, à 21 km de Draguignan et à une vingtaine de km d'Ampus, siège du marquisat de Dominique de Castellane.

(13) Ed. POUPÉ, *Documents relatifs à des représentations scéniques en Provence du* XVe au XVIIe *siècle*, Paris, 1905, pp. 6-7 et 13.

(14) *Le Parnasse français*, p. 442. Quelques critiques n'ont pas tenu compte de cette observation et font débuter Poisson à l'Hôtel de Bourgogne dès 1652 ou 1653, notamment V. Fournel, *Les Contemporains de Molière*, Paris, 1866, t. I, 403-404.

(15) Pub. par A. de LUZE, *La magnifique histoire du Jeu de paume*, Bordeaux, 1933, p. 103.

(16) B.N., Fonds fr. 22750, [Coll. Dangeau] f° 209.

(17) Louis XIV et sa cour firent leur entrée dans Aix le 17 janvier 1660 et y séjournèrent jusqu'au 4 février. Cf. PITTON, *Histoire de la Ville d'Aix*, Aix, 1666, pp. 485-490; BOUCHE, *Histoire chronologique de Provence*, Aix, 1664, t. II, pp. 1026-1031.

(18) F. JULIEN, *Le Théâtre à Aix depuis son origine jusqu'en* 1908, Aix, 1908, pp. 10-12. Dans les Arch. comm. d'Aix, CC 537, f° 58, on peut lire qu'en juillet 1618, la troupe des comédiens du duc de Guise, gouverneur de Provence, joua au jeu de paume de Bellegarde, Le Collège des Jésuite lui-même, en 1662, faisait jouer ses tragédies « dans le jeu de paume voisin, ce, faute d'un lieu capable ». *Annales du Collège Royal Bourbon d'Aix*, pub. par E. MÉCHIN, Marseille, 1890, t. I, p. 261.

(19) Arch. comm. d'Aix, AA5, f° 263 v° et 264.

(20) Ibid, BB 116, f° 12. F. JULIEN, *Le Théâtre à Aix...* p. 11, s'est servi de ce document.

LA FAMILLE DE JENNY COLON

A propos de l'Exposition Gérard de Nerval (100e anniversaire de sa mort) à la Bibliothèque nationale (1)

Jenny Colon, qui occupa la pensée de Nerval de 1834 à 1842 et dont, après dix années, la transposition mystique donnera le personnage d'Aurélie-Adrienne (interprétation tardive remarquablement soulignée par R.-M. Albérès dans sa récente étude *Gérard de Nerval*, « Classiques du XIXe siècle », Ed. universitaires, P., 1955, in-8° cour, 128 p.), appartenait à une dynastie de comédiens. Une lettre inédite, que j'ai la bonne fortune de conserver, élargit la parenté déjà reconnue. En voici le texte, soumis à la sagacité des chercheurs :

Timbre postal du Havre 25 juin 1832

« A Monsieur Walter
« Directeur du théâtre de Rouen
« A Rouen

et timbre à date (sans indication de lieu), 26 juin 1832

« Havre le 25 juin

« Mon cher Monsieur Walter,

« Voilà deux représentations que je donne ici, et je n'ai pas encore reçu de vous cette lettre que vous m'aviez promis de m'écrire. Je n'ai rien dit encore à mon oncle. J'attends pour cela votre bon plaisir. Mon succès a été plus beau encore qu'à Rouen, cependant on n'a pas fait beaucoup d'argent ces deux jours-ci, d'abord le temps qui est superbe est un obstacle, ensuite, hier c'était une fête, mais comme il faut espérer que ce ne sera pas tous les jours fête, je crois que mon oncle fera de l'argent, car j'ai été acceuillie (sic) d'une manière admirable et mon succès a été des plus grands. Ce qui me fait encore plus espérer de faire de l'argent, c'est que, hier qui était dimanche, toute la bonne société de la ville s'était rendue au spectacle; — Veuillez avoir la bonté Monsieur Walter de répondre à ma demande,

« toute à vous d'amitié
« Jenny Colon. »

Ch. Vesque (*Histoire du Théâtre du Havre*, 1875) permet de situer les représentations de Jenny Colon au Havre, du 23 au 30 juin 1832. Il est malaisé de déterminer l'objet de la demande de l'artiste au Directeur du Théâtre de Rouen; mais l'oncle, vraisemblablement, est le Directeur privilégié du Théâtre du Havre, Dharmeville qui, après Clermont-Ferrand (direction de la XIIe circonscription théâtrale) (2) anima la scène havraise pour les années 1831-1832-1833 et 1834 jusqu'à la clôture du 20 avril. Vesque dans son ouvrage écrit que Dharmeville quitta le Havre et prit la direction du théâtre d'Amiens. L'historien de ce théâtre, notre confrère Jean Nattiez, ne trouve aucune trace de Dharmeville à Amiens.

(1) Voir compte rendu p. 60.
(2) A Moulins, Dharmeville dirige la troupe d'Opéra du 24 avril au 31 octobre 1830, cf. communication de M. l'Archiviste en chef de l'Allier in *R.H.T.*, II, 1955, p. 109.

Il s'agit d'établir la réalité de cette parenté, plausible si l'on observe le tableau de la troupe à l'installation de Dharmeville (3 mai 1831). Deux membres de la famille Colon y apparaissent : Mme Prévost-Colon (Augustine, L., selon Lyonnet), première chanteuse (à roulade), Mme Colon, duègne.

En cette dernière, Vesque croit pouvoir reconnaître — avec raison — la mère d'Eléonore Colon (née en 1807 à Boulogne-sur-Mer), chanteuse à l'Opéra-Comique, de Jenny, Marguerite, la future héroïne de Nerval (née le 5 novembre 1808 à Boulogne-sur-Mer) et — fait à souligner — de Mme Prévost-Colon que l'historien havrais distingue, contrairement à ce que fait Lyonnet, d'Eléonore Colon.

Mme Prévost-Colon reste au Havre jusqu'à la fin de l'administration Dharmeville.

Mme Colon disparaît au cours de la première année : elle était née Marie, Anne Dejean-Leroy. A Lille, en 1802, sont mentionnés sa mère (veuve à cette époque —?—) de Charles Dejean dit Leroy, chef de troupe, que Max Fuchs signale à Laval entre 1775 et 1778 et qui reste à identifier entre les divers Leroy relevés par lui et H. Lyonnet, et le comédien qu'elle devait épouser quelques années plus tard, Jean Colon.

R. Th. C.

PHILIPPE GERMAIN DEBURAU, PÈRE DE JEAN-GASPARD, INFIRMIER DANS L'ARMÉE DE CONDÉ

Jean-Gaspard Deburau venait d'être publié (1) quand M. Robert Grouvel, l'éminent historien de l'Emigration Militaire sous la Révolution et l'Empire, nous signala qu'il avait trouvé au Musée de Condé, à Chantilly, les preuves de la présence de Philippe-Germain Deburau dans les hôpitaux de l'armée du Prince de Condé.

L'armée de Condé, alors à la solde du Tzar de Russie Paul Ier, était en marche vers la Bavière, quand la 1re colonne passa à Kolin-sur-Elbe, le 21 août 1799. La 3e colonne commandée par le Duc d'Enghien (régiment des dragons d'Enghien et des grenadiers de Bourbon, plus l'Hôpital) y passa quatre jours après, le 25. Ce fut le lendemain que Philippe-Germain Deburau, natif d'Amiens, ayant son congé de soldat dans l'armée autrichienne et en résidence à Kolin, demanda à la municipalité un certificat de bonne conduite (on dit ici de bonne vie et mœurs) qu'on lui accorda sans difficulté.

Dès lors, l'ancien soldat reprenant du service dans l'armée des émigrés, probablement dans l'espoir de rentrer en France avec sa famille, suit l'armée qui de Bavière marche vers la Suisse. Le 25 septembre, l'hôpital où Deburau est infirmier reste à Schwabmünchen pour alléger l'armée. Après la bataille de Constance, l'hôpital s'établit à Bergheim, puis à Rain sur le Lech (8 novembre). Le 29 décembre

(1) L'Arche, Editeur. Voir *R.H.T.* (I, 1955), p. 82.

l'hôpital est de retour en Bohême à Schierbach. Paul Ier, mécontent des résultats de la campagne, décida brusquement de rappeler ses troupes. Et le 20 mars 1800, l'armée de Condé ayant de la répugnance à retourner en Volhynie, passa à la solde anglaise.

Sa destination fut fixée le 3 avril pour l'Italie où elle devait embarquer pour la Provence ou le Languedoc et rejoindre les émigrés du général Willot. L'hôpital forme la 8e colonne et comprend 20 officiers et 300 personnes. L'armée se met en marche mais elle rétrograde bientôt sur l'armée autrichienne du général baron Kray qui se replie sur Ulm tandis que le général Moreau, vainqueur à Marengo se porte vers la Bavière. Quand un armistice et des préliminaires de paix survinrent l'armée de Condé descendit vers la Styrie.

Un contrôle fait par le commissaire des guerres, de Loyson, le 12 octobre 1800, lors de l'inspection de l'hôpital sédentaire du corps de Condé, donne parmi la liste du personnel infirmier :

N° 39 : de Buro, infirmier — sa femme
N° 40 : Dorothée de Buro, sa fille (au-dessus de 5 ans)
N° 41 : Jean-Baptiste de Buro, son fils (au-dessus de 5 ans)
N° 42 : Barbara de Buro, son fils (*sic*) (au-dessus de 5 ans).

Moins d'un an plus tard, la famille De Buro (Deburau) est toujours présente à l'hôpital quand MM. les Commissaires anglais font à leur tour une inspection. C'est après la dissolution de l'armée de Condé ordonnée par le gouvernement autrichien (elle se trouve en Styrie) par suite des clauses du traité de paix que Philippe-Germain regagna Kolin-sur-Elbe et qu'il devint le chef d'une troupe de funambules qu'il ramena en France dès que les événements le lui permirent.

TRISTAN REMY.

ALMEIDA GARRETT EN FRANCE

Pour faire suite à l'article de Monsieur Luiz Francisco Rebello : Almeida Garrett, R.H.T., 1955. *III-IV.*

Dans l'article si intéressant que Monsieur Luiz Francisco Rebello consacre à Almeida Garrett, une note signale la représentation par la Compagnie Le Rideau Libre, de la tragédie *Frei Luiz de Souza* à Paris le 9 juin 1947. Qu'il me soit permis de rappeler ici une représentation bien antérieure :

Frère Luiz de Souza avait été créé en même temps que *Le veuf* de Gil Vicente, le 2 mai 1902, par le Théâtre des Latins, dont l'animateur était Armand Bour, au cours d'une représentation organisée par le Comité de la presse portugaise. Ainsi célébrait-elle, avec, il est vrai, quelque retard, à la fois le premier centenaire de la naissance d'Almeida Garrett, (1899) et le quatrième centenaire de la création par Gil Vicente du théâtre portugais, en même temps qu'elle s'associait aux manifestations qui, dans toute l'Europe, avaient marqué le quatrième centenaire du voyage de Vasco de Gama et l'ouverture de la route des Indes.

Maxime Fromont publie sa traduction à Livourne en 1904.

En 1898-1899 avaient paru dans les revues françaises de nombreux articles consacrés à Garrett. Citons seulement :

FROMONT (Maxime) : *Un dramaturge portugais, le Vicomte Almeida Garrett.* Revue hebdomadaire, 13 août 1898.

de RUTE (Madame) : *Garrett à Paris.* Nouvelle Revue internationale, 15 février 1899.

LEBESGUE (Philéas) : *Le centenaire de Garrett.* Mercure de France, avril 1899, pp. 272-276.

RENÉE LELIEVRE.

CONTRATS DE COMÉDIENS, CHANTEURS ET DANSEURS FRANÇAIS A BRUXELLES AU XIX[e] SIÈCLE (suite)

Engagements du ballet, dans la même liasse - 1840-1841

— Albert, Maître de ballet : 8.000 frs.
— Charles GUILLEMIN, danseur, premier danseur : 9.320 frs.
— MASSOT, premier danseur demi-caractère : 6.000 frs.
— SAINT-LÉON, premier danseur demi-caractère : 6.000 frs.
— Hyppolite PHILIPPE, premier danseur comique : 9.000 frs.
— Mlle Hermine ESLER (sic), première danseuse noble et gracieuse, 1839 : 10.000 frs.
— (Ténar) Mlle GUICHARD, Paris, première danseuse, soit noble et gracieuse, soit demi-caractère : 7.000 frs.
— Mlle MONTASSU, venant d'Amsterdam, première danseuse demi-caractère, 1839 : 5.400 frs.
— Mlle Virginie BENONI, Hambourg, seconde danseuse, 1839 : 3.600 frs.
— Mme BENONI, premier rôle mime : 2.700 frs par an.

1885-1886

— ORTHOS, Paul, Paris, second ténor : 300 par mois.
— ENGEL, P., premier ténor : 5.600 frs.
— Félix DUCHAMP, second danseur, régisseur du ballet : 325 frs par mois.
— HANSEN, Londres, maître de ballet : 660 frs par mois.
— Mme RENIER MONTALBA, Paris, 75, rue d'Anjou, forte chanteuse, falcon : 5.000 frs par mois pour onze représentations.
— M. IDRAC, Bayonne, second ténor : 1.200 frs pour 16 représentations par mois.
— Alexandre SÉGUIER, Paris, basse-chantante : 500 frs par mois.
— Etienne DEREIMS, Paris, premier ténor : 6.400 frs.
— Henry FURST, du Théâtre Municipal de Nancy, premier ténor d'opéra-comique : 6.000 frs.
— M. GALLOIS, Paris, 49, rue Rochechouart, fort ténor : 600 frs par mois, plus un dixième.

— Marius Nolly, Paris, fort ténor : 300 frs par mois.
— Van der Stappen, dit Frantz Stappen, ténor, : 250, 600 et 1.200 frs pour saisons consécutives.
— G. Nerval, Lille, premier trial, ténor comique : 500 frs par mois.
— Gustave Suy, troisième ténor : 300, 500, 700 frs.
— Bérardy (Charles), Lyon, premier baryton : 4.500 frs.
— Frédéric Boyer, baryton d'opéra-comique, du Grand Théâtre de Marseille : 3.500 frs.
— Maurice Renaud, premier baryton : 800, 1.200, 1.600 frs.
— Dubulle, Paris, première basse : 1.600 frs par mois.
— H. Devriès, Marseille, première basse : 1.600 frs par mois.
— Chappuis, Laruette : 550 frs par mois.
— Frankin, troisième basse : 400 frs.
— Mlle Rouquet, Paris, forte chanteuse, falcon : 800 frs.
— Mlle Fierens, première chanteuse falcon : 800 frs.
— Mlle Cécile Mézeray, Paris, première chanteuse légère : 6.000 frs.
— Mlle Thuringer, Paris, chanteuse légère : 1.500 frs.
— Mme Gaultier de Loncle, Toulouse, 100, rue Riquet, première Dugazon : 1.200 frs.
— Mlle Wolf, Louise, soprano : 500, 1.000, 1.500 frs.
— Mme Barbot, Caroline, Avignon, mère Dugazon : 500 frs.
— Mlle Jane Huré, Paris, 23, rue des Martyrs, forte chanteuse Stolz, contralto : 1.000 frs par mois.
— Mme Prizerio, Léonie -Caroline, dite Barria, Paris, 17, avenue Victor-Hugo, seconde et première Dugazon : 500 frs.
— Mlle Rossi, Londres, première danseuse noble (Etoile) : 1.800 frs par mois.
— Mlle Thérésa Magliani, Turin, seconde danseuse, première danseuse noble au besoin : 450 frs.
— Mlle G. Esselin, première danseuse demi-caractère : 700 frs.
— Mlle Bertoglio (Angelina), seconde danseuse : 400 frs.
— Gustave-Georges Saracco, Paris, premier danseur noble : 700 frs.
— Léon Herbaut, second régisseur des chœurs.
— Werquin dit Vérin, basse : 100-400 frs.

1886-1887

— Sylva, fort ténor : 9.500 par mois.
— Mlle Emilia Scorlina, première danseuse : 1.000 frs par mois.
— L. Corpait, baryton d'opéra-comique et traductions : 1.000 frs.
— Mlle Marguerite Martini, Paris, première chanteuse, falcon, contralto au besoin : 1.000 frs par mois.
— Mlle Enrichetta Righettini, danseuse : 150 frs par mois.
— E. Engel (Chatou, Seine-et-Oise), premier ténor léger : 5.600 frs par mois.
— Gandibert, second ténor : 1.100 par mois.
— Dupeyron, Paris, premier ténor : 500 frs par mois.
— Georges Nerval, premier trial : 600 frs.
— Antoine Durand, Paris, troisième ténor et coryphée : 400 frs.
— L. Leguin, Paris, premier baryton : 3.250 frs.
— Giraud, Paris, premier baryton : 1.000 frs.
— Maurice Renard, baryton : 1.200 frs.
— Claude Bourgeois, Paris, première basse de grand opéra : 1.800 frs par mois.
— Isnardon, première basse d'opéra-comique.
— Ad. Chappuis, seconde basse d'opéra-comique, Laruette : 550 frs.
— Frankin, basse : 450 frs.
— Seguier, basse : 300 frs.

— Mlle Felice Litvinna, Paris, première chanteuse, falcon : 3.500 frs.
— Mlle Maria Vuillaume, Paris, première chanteuse légère : 2.500 frs.
— Mlle Eug. Thuringer, chanteuse légère : 1.500 frs.
— Mlle Baleusi, Paris, mezzo-soprano, contralto : 1.000 frs.
— Mlle Louise Wolf, soprano : 1.200 frs.
— Mlle Angèle Legault, Paris, première Dugazon, Galli-Marié : 1.400 frs.
— Mlle Gayet, Paris, mère Dugazon : 500 frs.
— Mme Gandibert, deuxième Dugazon : 400 frs.
— G.-J. Sarraco, Paris, maître de ballet, premier danseur : 800 frs.
— Félix Duchamps, régisseur du ballet, second danseur, professeur à l'école de danse : 325 frs.
— Mlle Cleofe Lavezzani, Milan, première danseuse : 1.000 frs.
— Mlle Consuela (de) Labruyère, Milan, première danseuse demi-caractère : 700 frs.
— Mlle Emilia Rhighettini, Milan, danseuse sujet : 500 frs.
— Mlle Magliani, seconde danseuse, première au besoin : 500 frs.

Engagements à la Monnaie, 1904-1905 (*Copies*)

— Thomas Salignac, Londres, 17 représentations à 600 frs le cachet.
— Léon David (aux Sables d'Olonnes, 42, r. Nationale), premier ténor léger : 5.000 frs par mois.
— Ch. Dalmarès, fort ténor : 5.000 frs par mois.
— Laffitte, Paris, 5, rue de Copenhague, premier ténor demi-caractère : 5.500 frs par mois.
— Muratore, Paris, premier ténor léger : 2.300 frs par mois.
— Ernest Forgeur, second ténor léger : 1.800 frs.
— Eugène Lulet, Paris, divers emplois : 400 frs.
— V. Caisso, trial : 600 frs.
— Luc Disy, troisième ténor : 250 frs.
— Henri Albers, première basse de grand opéro : 3.000 frs.
— M. Decléry, baryton d'opéra : 1.500 frs.
— Alexis Boyer, Paris, baryton d'opéra-comique : 1.200 frs.
— Jean-Louis Bourbon, Paris, baryton d'opéra et d'opéra-comique : 1.200 frs.
— Arthur François, baryton en tous genres, engagement de 1903 à 1909 : de 2.000 à 7.000 frs.
— Crabbé, dit Morin, jeune baryton : 150 frs.
— Jean Vallier, Paris, première basse noble de grand opéra : 2.000 frs.
— Pierre d'Assy, basse chantante, engagement pour 1904-1905 et 1906 : de 1.625 à 1.750 frs.
— H. Belhomme, basse bouffe et chantante, de 1904 à 1907 : 1.200 frs.
— Caryson, basse chantante : 800 frs.
— Ch. Danlée, seconde basse : 600 frs.
— Mme Paquot d'Assy, soprano dramatique, mezzo, saisons 1904, 1905 et 1906 : de 3.000 à 3.250 frs.
— Mlle Catherine Baux, Paris, première chanteuse légère : 2.750 frs.
— Mlle Francès Alda, Paris, soprano, chanteuse légère : 2.400 frs.
— Mme Cécile Thévenet, Paris, rôles divers : 350 frs.
— Mlle Lucy Foreau, forte chanteuse, falcon et demi-caractère : 1.000 frs.
— Mme Laffitte, Paris, forte chanteuse : 750 frs.
— Mme Cécile Eyreams, première Dugazon, de 1903 à 1906 : 1.800, 1.900 et 2.000 frs.
— Mme Georgette Bastien, chanteuse dramatique : 1.200 frs.
— Mlle Jeanne Mambourg, Dugazon : 1.350 frs.

— Mme Magali Muratore, Paris, première mezzo, Galli-Marié, rôles de second plan quand ce sera nécessaire : 825 frs.
— Mme Drakz-Barah, soprano : 500 frs.
— Mlle Brozia, Paris, chanteuse légère : 300 frs.
— Mlle Fanny Carlhant, soprano : 250 frs.
— Mlle Cortez, de l'Opéra-Comique, Paris, divers rôles : 800 frs.
— Mlle Delstanche, dite Simony, soprano : 400 frs.
— Mlle Ad. Tourjane, chanteuse légère : 350 frs.
— Mme Paulin (divers?) : 800 frs.
— Mlle Lydia Colbrant, jeune chanteuse en tous genres : 150 frs.
— Mlle Jeanne Lambrechts, id. : 150 frs.
— Mlle Marguerite Van Dyck, Anvers, id. : 150 frs.
— Mlle Aïda Boni, première danseuse étoile : 900 frs par mois.
— Mlle Blanche Dupré, première danseuse travestie : 450 frs.
— Mlle Dora Jannet, petit sujet de la danse : 140 frs.
— Mlle Ad. Crostin, troisième première danseuse, seconde au besoin : 300 frs.
— Mlle Annetta Pelucchi, troisième première danseuse, seconde au besoin : 300 frs.
— Mlle Paulette Verdoot, petit sujet de la danse : 150 frs.
— F. Ambrosiny, maître de ballet, premier mime et au besoin premier danseur dans le ballet, professeur à l'école de danse : 500 frs.
— Duchamp, régisseur du ballet et danseur : 200 frs.
— Mlle Magdeleine Udellé, forte chanteuse, falcon, soprano demi-caractère : 200 frs.

CONTRAT DE RACHEL

Entre nous soussignés Monsieur FELIX père demeurant à Paris Passage Verot Dodat 33, agissant pour et au nom de Mademoiselle Rachel Félix, sa fille, pensionnaire de la Comédie Française, d'une part :

et la Société Anonyme pour l'Exploitation des Théâtres Royaux à Bruxelles, représentée par Monsieur LEMOIGNE, Directeur gérant, qui, par écrit, a autorisé MM. TENARD et Eugène CAMUS, correspondants des Théâtres à Paris, à traiter d'une part
Il a été convenu ce qui suit :
Monsieur Félix père s'engage et s'oblige à faire jouer Mlle Rachel Félix, sa fille, six ou huit représentations au choix fait de Mlle Rachel Félix sur le Théâtre Royal de Bruxelles, et ce du premier au trente et un juillet 1840, facultatif encore à Mademoiselle Rachel Félix de les commencer que du 4 ou 5 juillet, soit pour répétitions nécessaires ou repos à son arrivée.

Les ouvrages représentés et que Monsieur Lemoigne, Directeur gérant s'engage et s'oblige à tenir prêts et à la disposition de M. Félix père, pour sa Demoiselle Rachel Félix, sont : Les Horaces, Bajazet, Andromaque, Cinna, Tancrède, Mithridate pour l'exécution des six ou huit représentations que jouera Mademoiselle Rachel Félix.

Il ne sera attribué aucun frais de séjour ni de voyage à Mlle Rachel Félix.

A ces conditions bien et dûment acceptées par Monsieur Félix père, agissant au nom de Mademoiselle Rachel Félix, sa fille, Monsieur Lemoigne, Directeur gérant des Théâtres Royaux de Bruxelles pour le compte de la Société Anonyme s'engage et s'oblige à faire compter à Monsieur Félix père, pour compte de Mademoiselle Rachel Félix, sa fille, la moitié de la recette de chaque représentation, après la somme prélevée de cinq cents francs pour tous frais ordinaires ou extraordinaires, prévus ou imprévus, et ce exigibles chaque soir après chaque représentation annoncée et qui aura eu son exécution.

Le présent acte est accepté par les deux parties contractantes qui ont fixé chacune d'elles, avec l'obligation et paiement de la somme de six mille francs à titre de dédit, dommage et intérêts par la partie qui contreviendra à l'exécution du contrat.

Fait en double et de bonne foi les deux parties reconnaissant force et valeur au dit acte comme s'il avait été passé par devant notaire.

Traité à l'Agence Théâtrale de MM. Tenard et Eugène Camus, rue Chabannes, 10 à Paris, d'après ordres écrits de Monsieur Lemoigne, sous sa seule responsabilité et envoyé à sa ratification.

Paris, le vingt-et-un janvier mil huit cent quarante.

TENARD — *Eugène LEMOIGNE*
FELIX — *RACHEL.*

p.c.c.

LE MUSÉE DU THÉATRE DE BUDAPEST

Fondé il y a trois ans et rattaché à la Recherche Scientifique hongroise, le Musée du Théâtre de Budapest vient d'ouvrir au public sa première exposition permanente. Un château du vieux Buda sert de cadre à cette reconstitution de la vie théâtrale en Hongrie depuis le début du XVIII[e] siècle; dans les couloirs, tableaux et sculptures évoquent le souvenir des grands acteurs du passé; pour les vitrines de documents, pour les maquettes, les costumes, les photographies, six salles ont été aménagées avec goût.

Cette première exposition va de 1700 à 1849; (la deuxième partie, de 1849 à nos jours, est en préparation). Elle est riche de 10.000 éléments, lettres, programmes, souvenirs, manuscrits, gravures originales, etc... On y voit comment, au début du XVIII[e] siècle, le théâtre en Hongrie est un théâtre allemand : troupes allemandes, pièces allemandes, le pays est traité comme une dépendance autrichienne. Les riches seigneurs hongrois contribuent souvent à cette germanisation. Ils font construire dans leurs châteaux des salles de théâtre bien aménagées; le petit théâtre du seigneur de Kismarton a pour chef d'orchestre, aux environs de 1770, le compositeur autrichien Joseph Haydn. En 1814, la création du Théâtre Allemand de Pest, le plus beau et le plus moderne de l'époque en Europe, marque le sommet du développement de l'art dramatique allemand en Hongrie.

Les troupes hongroises qui parcourent la province jouent dans les auberges et dans les granges. Ils font connaître, en hongrois, *Roméo et Juliette, Hamlet, le Médecin malgré lui, L'Avare.* Madame Déry, l'étoile des temps héroïques du théâtre hongrois, traduit la pièce de Théodor Helle sur la reine Christine. Mais surtout, on assiste à la naissance d'une littérature dramatique hongroise : c'est en 1814, *Bank Ban* de Jozsef Katona, chef-d'œuvre, et désormais classique du genre. En 1837, après une longue bataille menée dans les milieux littéraires et économiques, le Théâtre National de Budapest ouvre ses portes. C'est le premier grand théâtre hongrois, et il fait aussitôt une large place, dans ces programmes, aux œuvres étrangères de Sheridan, d'Auber, de Scribe ou de Dumas.

Dans la seconde partie de son exposition, le Musée consacrera une place importante au souvenir des grands acteurs étrangers qui vinrent apporter au théâtre hongrois l'éclat de leur prestige et de leur talent : Sarah Bernhardt, Coquelin, Rachel, Eleonora Duse, Chaliapine, Caruso, Fanny Elssler, Nijinsky, d'autres encore. Les voix célèbres, conservées par le disque, formeront la partie la plus émouvante de la discothèque préparée par le Musée, et qui comportera une série illimitée d'enregistrements d'acteurs contemporains.

Ce travail n'est pas uniquement destiné à élargir les connaissances du grand public, mais à aider au développement de l'art théâtral en Hongrie. Acteurs, auteurs dramatiques, artisans du théâtre tireront profit de tout le matériel exposé et expliqué par les conservateurs du Musée qui, en étudiant l'art scénique à travers l'histoire, le changement de style en art dramatique et le problème de l'esthétique théâtrale, font œuvre de chercheurs scientifiques.

BALLETS ET CONCERTS
DANS LA PEINTURE ASIATIQUE

Musée Guimet, Paris, 1955

Le Musée Guimet a réuni un ensemble des plus intéressants pour l'histoire de la danse et de la musique.

Les plus anciens documents présentés datent du x^e^ siècle et proviennent de Touen houang, en Asie Centrale, ce sont des peintures sur papier ou sur soie sur lesquels on peut voir orchestres et danseuses.

Les miniatures iraniennes évoquent les fêtes et chasses princières, thème que l'on retrouve aux Indes au xvi^e^ siècle.

Les historiens du théâtre retiendront spécialement deux manuscrits birmans (xix^e^ siècle). Sur le premier un orchestre de théâtre accompagne le spectacle qui se déroule devant le roi, tandis qu'un orchestre où dominent les tambourinaires précède le cortège royal. Sur le deuxième, il s'agit d'un ballet-concert auquel participent musiciens, chanteuses et danseuses.

L'on sait l'importance de la musique dans la philosophie et la religion chinoise, musique, chant et danse accompagnaient les cérémonies du culte et les cortèges, les peintures et estampes reproduisent les instruments traditionnels (tambours, orgues à bouche, flûtes de pan, flûtes droites ou traversières, cithares, etc...), et ceux qui tel la p'i p'a (sorte de luth), furent introduits en Chine par les pèlerins ou les nomades.

Le Japon des v^e^, vi^e^, vii^e^ siècles importa la musique chinoise et conserva certains morceaux intacts, alors qu'ils avaient disparu en Chine. Les empereurs entretinrent des musiciens et danseurs chinois qui eurent pour office l'exécution des danses chinoises rituelles (Bugaku) et des divertissements musicaux (Sangaku).

Il subsista cependant des traces de chœurs indigènes; ces chants, accompagnés du koto et de la flûte furent la base des *Kagura,* pantomimes rituelles célébrées au Palais et dans quelques temples sur des accompagnés du koto et de la flûte, furent la base des *Kagura,* pantomimes rappellent les légendes mythologiques telles que la retraite de la Déesse du Soleil Amaterasu dans la caverne et la danse d'Uzume pour l'en faire sortir. Parmi d'autres divertissements populaires, le *ta-mahi,* danse des rizières, se développa plus tard et porta le nom de *Dengaku-no-nô.*

D'autre part le nom chinois de Sangaku que l'on avait donné aux pantomimes humoristiques qui suivaient les grandes fêtes religieuses au iv^e^ siècle finit par être appliqué (phonétisé en japonais *Sarugaku*) à des pantomimes sérieuses inspirées par les vieilles légendes nationales ou des faits historiques contemporains. L'exécution de ces ballets fut la propriété de quelques familles. Plusieurs bonzes en tirèrent les drames lyriques bientôt connus sous le nom de *nôgaku* (xiv^e^-xvi^e^ siècles). Danse, chant et récitatifs des acteurs et du chœur, instruments, se mêlent intimement dans ces drames où l'action très lente semble se dérouler hors du temps.

A l'époque des Tokugawa (XVII[e] siècle) naquit, sous l'influence des récitations épiques accompagnées du *biwa* et du *samisen* (instrument à 3 cordes, joué avec un plectre) une nouvelle forme d'art où étaient combinés le jeu des marionnettes et le récitatif chanté accompagné du samisen : ce fut le *Jôruri*, le théâtre des marionnettes *Bunraku*. A la même époque naissait le théâtre *Kabuki;* tous les rôles n'y furent bientôt plus tenus que par des hommes. L'orchestre du Jôruri se composait de l'unique samisen et à l'occasion du *kokyû* (violon au son plaintif), celui du kabuki comporta des instruments de plus en plus nombreux : outre les samisen, des tambours *outa-daiko, tsutsumi, des flûtes,* gongs et parfois *koto, kokyû,* chalumeau, etc... ainsi que des Chœurs.

GÉRARD DE NERVAL

Bibliothèque Nationale (Paris), 1955

A l'occasion du centième anniversaire de la mort de Nerval, M. Roger Pierlot et Mlle Françoise Gardey ont réuni à la Bibliothèque Nationale un très précieux ensemble de documents.

Nous retiendrons ici ceux ayant trait à l'activité de Nerval, adaptateur, auteur ou co-auteur (avec Alexandre Dumas), chroniqueur et éditeur du Monde Dramatique fondé pour Jenny Colon (1).

Nous donnons ici la liste des documents exposés ayant trait au théâtre (2).

43. *Faust,* tragédie de Goethe, nouvelle traduction complète en prose et en vers par Gérard - Paris, Dondey-Dupré père et fils, 1828. In-32. - B.N., Impr., Yh. 2528.

Edition originale publiée en décembre 1827, sous la date 1828.

51. *Faust,* tragédie de Gœthe, nouvelle traduction complète en prose et en vers, par Gérard. 2[e] édition. - Paris, chez Mme veuve Dondey-Dupré, 1835. In-12. - A M. Charles Saurel.

Ex. broché, couverture bleue à la date de 1836. Cette seconde édition présente un texte très modifié par rapport à la première.

53. GERARD DE NERVAL. *Faust,* manuscrit autographe. 20 p. - A M. Robert Stéhelin, Strasbourg.

Manuscrit provenant de la vente A. Marie, n° 158. Il contient l'acte premier et le début de l'acte second.

Ce n'est pas la traduction de l'œuvre de Gœthe, mais une libre adaptation inspirée des légendes populaires allemandes, où Nerval voulait faire de l'invention de l'imprimerie la cause des infortunes de Faust. (Cf. A. Marie, Gérard de Nerval, p. 229 et suiv. Ce texte a été publié, en 1932, par F. Baldensperger, les Deux Faust de Gœthe, p. 501-524).

54. *Faust,* de Gœthe, suivi du second Faust. Choix de ballades et poésies de Gœthe, Schiller, Bürger, Klopstock, Schubart, Kœrner... traduits par Gérard. - Paris, C. Gosselin, 1840. In-18. - B.N., Impr., Rés. p. Z. 1696.

Edition originale de la traduction du Second Faust. Les ballades et poésies allemandes sont celles de l'édition de 1830 enrichies de quelques pièces inédites. Une importante préface nouvelle précède Faust.

55. *Faust,* par Wolfgang Gœthe, traduit de l'allemand par Gérard de Nerval, précédé de la légende populaire de Johann Faust, l'un des inventeurs de l'imprimerie. - Paris, J. Bry aîné (1852). In-4° - B.N., Impr., Z. 10201 (2).

(1) Sur Jenny Colon, voir la communication de René-Thomas Coèle, p. 50.
(2) Les numéros sont ceux du catalogue.

56. Huit scènes de *Faust*, tragédie de Gœthe, traduites par Gérard. Musique... composée par Hector Berlioz. - Paris, Schlesinger (s.d., 1829). In-fol. - B.N., Mus., Vm². 652.

57. ***La Damnation de Faust***, légende en 4 parties... Œuvre 24. Partition autographe d'Hector Berlioz. 4 vol. 355 x 250 mm. - Bibliothèque du Conservatoire.

58. *La Damnation de Faust*, légende en 4 parties, musique de M. Hector Berlioz. Les morceaux guillemetés dans ce livret sont empruntés au Faust de Gœthe et traduits par M. Gérard de Nerval... - Paris, J. Labitte, 1846. In-8 37 p. - B.N., Impr., 8° Yth. 4387.

66. *Les Romains échevelés à la première représentation d'Hernani*, par Grandville dans *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale* par Louis Reybaud 1846. - B.N., Est., Dc. 199 d.

79. *Mademoiselle Plessy*, lithographie par Menut-Alophe, dans *l'Artiste*, 1839. - B.N., Est., N².

83. *Jenny Colon*, lithographie par Léon Noël, dans *l'Artiste*, 1837. Etat avant la lettre. - B.N., Est., Dc 208 g. (Planche III).

84. *Jenny Colon* (Mme Leplus), lithographie par Maurin, dans *la Tribune Dramatique*, 1842. - B.N., Est., N².

85. *Lettre de Gérard de Nerval* à Jenny Colon. Photocopie de la lettre I conservée à la Collection Spoelberch de Lovenjoul (D. 740, fol. 8). - A M. Jean Richer.
Publié in Œuvres, éd. de la Pléiade, p. 715-716 et notes, p. 1208-1212.

86. *Lettre de Gérard de Nerval* à Jenny Colon. Photocopie de la lettre IX conservée à la Collection Spoelberch de Lovenjoul (D. 740, fol. 17). - A M. Jean Richer.
Publié in Œuvres, éd. cit., p. 725-727 et notes, p. 1223-1224.

87. *Lettre de Gérard de Nerval* à Jenny Colon. Photocopie de la lettre XIV conservée à la Collection Spoelberch de Lovenjoul (D. 740, fol. 22). - A M. Jean Richer.
Œuvres, éd. cit., p. 730 et notes p. 1227.

88. *Fragment de lettre de Gérard de Nerval* à Jenny Colon. I p. 140 x 130 mm. - A M. Alfred Dupont.
Ce texte figure p. 1214 de l'édition de la Pléiade, c'est une version très modifiée de la lettre à Jenny Colon, n° III bis de la même édition, écrite probablement pour prendre place dans Aurélia.

89. *Lettre de Jenny Colon à Doche*, s. d.. 2 p. - A M. Georges Dubois. Lettre publiée par J. Richer, dans les Œuvres de Nerval, éd. cit., p. 737.

90. *Lettre de Jenny Colon*. I p. - A M. Alfred Dupont.

100. *Lettre de Gérard Labrunie* à Papion du Château, 16 janvier 1831. I p. - A M. Marc Loliée.
Texte publié in RHL. av-juin 1955. - (Sans doute au sujet de *Lara*, pièce adaptée de Byron, qui est perdue).

101. *Le Monde Dramatique*, revue des spectacles anciens et modernes. T. I-II. - Paris, 1835. Gr. in-8°. - B.N., Impr., Z. 4398-4399.

102. Frontispice du *Monde dramatique*. Tome premier, 1835, eau-forte de Célestin Nanteuil. - B.N., Est., Dc. 290.

103. Gérard de Nerval. *Jodelet ou l'Héritier ridicule*, comédie en trois actes et en vers d'après Scarron. Copie manuscrite. 98 p. 305 x 230 mm. - A M. Charles Saurel.
Copie du manuscrit original conservé à la Coll. S. de Lovenjoul.

104. *Piquillo*, opéra-comique en trois actes, manuscrit déposé à la Commission d'examen le 18 septembre 1837. - Archives nationales, F¹⁸. 1190.

105. *Lettre de Gérard de Nerval* au Dr Etienne Labrunie, ce 27 [septembre 1836]. 3. p., adresse. - A M. Marc Loliée.
A propos de *Piquillo*.

106. Rapport des censeurs sur *Piquillo*, Paris, le 7 octobre 1837. I p. - Archives Nationales, F²¹. 995, n° 1190.

107. *Piquillo,* opéra-comique en 3 actes, par Alexandre Dumas, musique de M.-H. Monpou,... - Paris, Marchant, 1837. In-8° - B.N., Impr., 8° Yth. 14289.

108. *Costumes de Jenny Colon* dans divers rôles, par Maleuvre chez Hautecœur Martinet, 1832 et suiv. - B.N., Est., Tb. 32 b, c et e.

109. *Mademoiselle Jenny Colon et Chollet* dans *Piquillo,* acte deuxième, lithographie à la plume par E. Forest pour le Monde dramatique, 1837. - B.N., Est., Tb. mat. 18 b.

110. *Caligula,* tragédie en 5 actes et en vers, avec un prologue, par M. Alexandre Dumas... - Paris, Marchant, 1838. In-8°. - B.N., Impr., 8° Yth. 2537.

111. *Léo Burckart,* manuscrit soumis à la censure. - Archives Nationales, F^{18}. 1261, pièce n° 1984.

112. *Léo Burckart,* par M. Gérard, accompagné de Mémoires et documents inédits sur les Sociétés secrètes d'Allemagne. - Paris, Barba, Desessart, Brockhaus et Avenarius, 1839. In-8°. - B.N., Impr., Yf. 9471.

113. Charles Sand sortant d'assassiner M. de Kotzebue et se donnant la mort, lithographie de C. Coene, chez Martinet, 1820. - B.N., Est., N^2.

114. *Excursions sur les bords du Rhin,* par Alexandre Dumas. [T.] 3. - Paris, Dumont, 1841. In-8°. - B.N., Impr., M. 25645.

115. *Léo Burckart,* accompagné de mémoires et documents inédits sur les Sociétés secrètes d'Allemagne. - Bruxelles, Hauman et Cie, 1840. In-16. - A M. Jean-Pierre Cézanne.

116. Rapport des censeurs sur l'*Alchimiste.* - Paris, le 5 avril 1839. 2 p. - Archives Nationales, F^{21}. 995, n° 2203.

117. *L'Alchimiste,* drame en cinq actes, en vers par Alexandre Dumas... - Paris, Dumont, 1839. In-8°. - B.N., Impr., 8° Yth. 367.

118. *Théâtre de la Renaissance,* aquatinte de Gibée d'après Gilio (déposée en 1833). - B.N., Est., Va. 236 c.

119. *Frédérick Lemaitre,* lithographie de Cazal, dans le Monde Dramatique, 1839. - B.N., Est., N^2.

120. *Les deux Rendez-vous,* intermède. (Extrait de la *Revue pittoresque,* T.I. 1844). - A M. Jean Blottière.

121. *Maria Maddalena Morelli Fernandez dite Corilla Olympica,* gravure anonyme italienne, vers 1778. - B.N., Est., Ne. 63. (Coll. Laruelle, t. 161).

122. *Mademoiselle Colombe l'Aînée,* par Patas, vers 1774. - B.N., Est., N^2.

123. *Lettre de Gérard de Nerval* à l'Administration de la Comédie-Française, ce 19 avril 1840. 2 p., adresse. - Bibliothèque de la Comédie-Française.
Nerval demande le rétablissement de ses entrées.

124. Minute de la réponse de l'Administration de la Comédie-Française à Gérard de Nerval. Paris, 24 avril 1840. 1 p. - Bibliothèque de la Comédie-Française.

125. *Lettre de Gérard de Nerval* à François Buloz [mars 1845 (?)]. 1p., adresse. - Bibliothèque de la Comédie-Française.

126. *Les Monténégrins,* opéra-comique en 3 actes... paroles de MM. E. Alboize et Gérard, musique de M. Limnander. - Paris, Michel Lévy frères, 1849. In-18. - B.N., Impr., 8° Yth. 12237.

127. Indications générales sur la mise en scène des *Monténégrins,* opéra-comique en trois actes de MM. Alboize et Gérard, musique de M. Limnander... représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre de l'Opéra-Comique, le 31 mars 1849. - B.N., Est., Tb. 6. g.

128. *Lettre de Gérard de Nerval au Dr Ley,* ce samedi [15 septembre 1849]. 1 p. - archives de la ville de Reims, collection Tarbé, carton XXV, pièce 107 A.
Nerval promet des places pour les *Monténégrins.*

129. *Les Monténégrins,* opéra de Limnander, lithographie par Victor Coindre pour un quadrille par Musard, chez J. Meissonnier fils, 1849. - B.N., Est., Tb. mat. 18 a.

130. *Lettre de Gérard de Nerval* à Arsène Houssaye [21 ou 22 mars 1850]. 1 p. - Bibliothèque de la Comédie-Française.
Demande de places pour *Charlotte Corday.*

131. *Le chariot d'enfant*, drame en vers, en 5 actes et 7 tableaux, traduction du drame indien du Roi Soudraka, par MM. Méry et Gérard de Nerval. - Paris, D. Giraud et J. Dagneau, 1950. In-8°. - B.N., H. de Rothschild, suppl.

133. *Lettre de Gérard de Nerval* à Ernest Constant pour remettre à Alexandre Dumas [29 décembre 1850]. 2 p., adresse. Bibliothèque royale de Belgique, Ms. II-2069.

134. Rapport des censeurs sur l'*Imagier de Harlem* [décembre 1851]. 3 p. - archives nationales F²¹. 975.

135. *L'Imagier de Harlem* ou la *Découverte de l'imprimerie*, drame-légende à grand spectacle en 5 actes et 10 tableaux, en prose et en vers, de MM. Méry, Gérard de Nerval et Bernard Lopez, ... musique de M. Adolphe Groot... - Paris, Librairie théâtrale, 1852. In-12. - B.N., H. de Rothschild, suppl.

136. Lettre de Gérard de Nerval à Jules de Prémaray, ce 1er juin [1852]. 1 p., adresse. - Bibliothèque de la Comédie-Française.
Remerciements pour l'article de Prémaray sur *L'Imagier de Harlem.*

137. Lettre de Camille Doucet à Léon Gozlan, Paris, 13 avril 1853. 1 p. - Bibliothèque Jacques Doucet, 7228-I.

138. *Misanthropie et Repentir*, manuscrit inédit de la traduction par Gérard de Nerval du drame en 5 actes de Kotzebue : *Menschenhass und Reue.* 74 ff. 275 x 220 mm. - Bibliothèque de la Comédie-Française.

PHOTOGRAPHIES DE THÉATRE

H.-J. Mydtskov de Copenhague.

Les collections-témoins des photographies de théâtre constituent (la Conférence de Bruxelles le rappelait l'an passé) des éléments d'archives particulièrement précis et précieux, utiles à la connaissance des arts décoratifs et de l'exécution dramatique. Bien peu de spectacles contemporains, en effet, échappent au « portrait » tiré dans un souci autre que celui de la documentation historique... Les miettes sont toujours bonnes pour les historiens; et la séance des photographes, pénible pour les interprètes parce qu'elle suit souvent des répétitions exténuantes, est — faut-il le rappeler à qui mépriserait cette inscription en blanc et noir ou couleurs? — « la parcelle d'éternité » qui prolonge « l'heure théâtrale ».

La constitution, la publication des fonds d'ateliers photographiques, leurs inventaires concernent l'Histoire. C'est un devoir pressant pour tous d'appuyer les mesures conservatoires publiques ou privées à prendre en leur faveur.

A l'occasion de ses vingt-cinq ans d'activité, un photographe de théâtre de Copenhague, H.-J. Mydtskov a organisé dans une Galerie de sa ville une exposition de mille photographies rappelant les spectacles danois depuis 1930. Un catalogue abondamment illustré en publiant les légendes des épreuves exposées retrace sans y avoir pris garde la saisissante et généreuse activité des interprètes danois, l'ouverture des scènes de Copenhague et des principales villes de province vers la dramaturgie mondiale, l'influence permanente à

prédominance alternée des auteurs britanniques, français et américains, le capital dramatique scandinave (Strindberg, Ibsen, Holberg, Kaj Munk, Kjell Abell, Soja), l'attention donnée à ces météores plus inhabituels : Kapek, Pirandello, Lorca. Ce qui peut être créé de considérable à Odense, Aarhus ou Aalborg, innovant dans des directions, vers des répertoires que les salles de la capitale n'ont pas encore reconnus, apparaît ainsi; et ce que permet l'imbrication de l'art lyrique et chorégraphique à la comédie et au drame grâce à la souple formule du Théâtre royal juxtaposant sur ses deux scènes l'opéra, la danse et les représentations dramatiques dans toutes leurs formes et leurs dimensions, du spectacle de chambre à la super-œuvre exigeant une exceptionnelle homogénéité, un grand déploiement de moyens.

Les photographies d'H.-J. Mydtskov mettent en vue les données fondamentales du théâtre au Danemark, ses projections révélatrices : justesse des lignes, des circulations, authenticité des tempéraments.

C'est le pouvoir de l'objectif lorsqu'un homme de talent le braque d'excentrer ce qui ne vaut guère. L'absence de sensibilité, d'adhésion aux valeurs surfaites est manifeste. Mydtskov cloue les éléments faibles (décors soumis aux modes d'un jour, vide se crispant en un masque) au pilori des fonds grisés : s'il les repère dans son champ, il les traite en corps diaphanes et nous offre en contrepartie tout un concentré de théâtre étincelant. Il met en presse le joueur réel, la pièce active; les maintiens du grand interprète, ceux qu'exige le grand auteur sont lisibles et péremptoires sur la suite de ces clichés épisodiques. Combien faudrait-il de leçons pour démêler si nettement les apports féconds d'un théâtre et pour apprécier ses effets hors des complaisances d'époque!

L'impartialité du témoin et son acuité spontanée fournissent à l'histoire de l'Art; elles l'abritent du sentiment, des exaltations passionnelles. Servantes de la sensation, riches de respect, elles montrent un goût jaloux et émouvant pour la physique théâtrale (goût qui éclate dans l'affiche annonçant cette Exposition).

Quel Mydtskov parisien bientôt, jubilaire ou non jubilaire, en nous entr'ouvrant ses archives ainsi que Lipnitski le fit pour Jouvet, Pitoeff, Baty, nous mettra de pareille manière au cœur flambant de son métier?

René-Thomas Coèle.

PROCÈS VERBAL DE CONFÉRENCE INTERNATIONALE POUR LA RECHERCHE THÉATRALE

Nous rappelons que les membres de notre Société qui désirent se procurer le procès-verbal de la Conférence Internationale pour la Recherche Théâtrale (Londres 17-23 juillet 1955), doivent se faire inscrire au Secrétariat de notre Société — (Prix 5 sh.).

EXPOSITION DU THÉATRE EUROPÉEN

Le catalogue de l'exposition du Théâtre Européen de Vienne (Europaïsche Theaterausstellung) est en vente à l'Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, Wien I, Hofburg Battianystige. — (Prix 470 frs).

FÉDÉRATION INTERNATIONALE POUR LA RECHERCHE THÉATRALE

Le comité exécutif de la fédération a commencé ses travaux à Vienne du 8 au 11 décembre, par l'étude du projet de statuts et des possibilités d'édition d'un bulletin trimestriel qui loin de constituer une concurrence pour les publications existantes, pourrait contribuer à les faire connaître.

Ont participé à ces travaux : MM. A. Beijer (Suède); Brunacci (Italie); R. Cogniat (France); Mlle Dietrich (Autriche); I. K. Fletcher (Grande-Bretagne); H. Kindermann (Autriche); Pokorny (Tchécoslovaquie), E. Stadler (Section Int. des bibliothèques et collections de Théâtre); M. l'attaché culturel de l'ambassade (U.R.S.S.).

Le bureau a été ainsi constitué :

Président : I. K. Fletcher - Secrétaire : Brunacci - Trésorier : Stadler.

Le Comité exécutif et le Comité général se réuniront à Paris dans la première quinzaine de juillet.

LOUIS ALLARD

(1875-1955)

C'est avec une douloureuse émotion que les Historiens du théâtre, les anciens élèves, les nombreux amis de Louis Allard ont appris sa subite disparition le 1er juin dernier. — Embarqué quelques jours auparavant sur l'Ile-de-France pour se rendre, via New-York au Canada, il fut emporté, au large des côtes américaines, par une crise cardiaque foudroyante, en présence de sa sœur et de son neveu (1). — Son corps ne fut pas débarqué; ramené au Havre par le même paquebot, l'inhumation eut lieu dans un cimetière proche de Paris, à Sainte-Geneviève-des-Bois (S.-et-O.).

Né le 21 février 1873 à Paris, c'est au lycée de Valenciennes que Louis Allard commence ses études. Il les poursuit brillamment à Paris, où, déjà attiré par la littérature dramatique, il remporte au Concours général, un premier prix de dissertation latine sur « les Perses » d'Eschyle. — Reçu second au Concours d'entrée à l'Ecole Normale supérieure (2), agrégé des lettres (30 août 1897), il débute dans l'enseignement comme professeur de seconde au lycée de Beauvais (année scolaire 1899-1900). — Chargé de mission par le gouvernement français, dès 1901, pour entreprendre un voyage d'études autour du monde, il part comme boursier, par les Etats-Unis, au Japon, en Indochine, aux Indes (il aimait à raconter qu'il avait été nommé Mandarin de l'ordre du Cambodge, au cours d'une escale).

A son retour, son maître Ferdinand Brunetière le désigne pour se rendre à Québec fonder la chaire de littérature française à l'Université Laval de cette ville. Louis Allard inaugure ce poste, y reste trois ans.

Sollicité à Harvard, comme chargé de cours de littérature et plus particulièrement de littérature dramatique aux XVIIe et XIXe siècles français, il quitte le Canada et se rend à Cambridge, où, là, rapidement titularisé, il ne cessera, trente-trois années durant, d'initier des générations d'étudiants au prestige des lettres et du théâtre français. Très écouté et aimé, il y a laissé un souvenir inoubliable. Nombreuses sont les thèses américaines suggérées et dirigées par lui. — Maintenant encore des professeurs, qu'il avait formés jadis là-bas, témoignent du sens particulièrement vivant de son enseignement insistant sur le rôle de la littérature dramatique en fonction de l'histoire et de la société. — Avec ses collègues, Paul Hazard, Focillon, G. Cohen, P. Cons (qui découvrit l'auteur de Pathelin) et bien d'autres, L. Allard a contribué au rayonnement de la culture française aux Etats-Unis.

En 1924, il publie chez Hachette le premier volume, puis en 1932 le second volume de la *Comédie des Mœurs en France au XIXe siècle*, couronnés par l'Académie Française, aujourd'hui, hélas, épuisés. Conférencier dans la plupart des villes universitaires d'Amérique et du Canada de 1928 à 1939, il prend sa retraite de Harvard, l'année

(1) Jean de Rigault, bien connu dans les milieux radiophoniques canadiens, dont il assume les émissions théâtrales et lyriques françaises.

(2) Dans la même promotion qu'André Chaumeix, Langevin, Péguy, Mandel, Mario Roques, Mathiez, Roustan, Léon Bloch.

même de la guerre 1939 — ce qui entrave son retour en France. — Il publie en 1943, à Montréal, aux Editions Variétés, *Esquisses Parisiennes,* tableau de la Société et du Théâtre sous le règne de Louis Philippe, esquisses auxquelles il devait donner une suite, pour le règne de Napoléon III, travail presque achevé quand la mort en interrompit le cours.

Rentré à Paris en 1945, il n'en abandonne pas pour autant ses travaux et consacre ses loisirs à terminer une vaste histoire du Théâtre et des Mœurs en France aux XIX^e^ et XX^e^ siècles. Il fréquente journellement les bibliothèques et en particulier l'Arsenal, où, disait-il, il découvrait « chaque jour de l'inédit de quoi alimenter plusieurs ouvrages ». Toujours jeune, toujours émerveillé, toujours enthousiaste, il aimait les étudiants, les voyages, les milieux littéraires les plus choisis (il n'aurait jamais manqué un « samedi » de M^e^ Maurice Garçon). Sa grande joie était d'assister aux premières théâtrales. Invité à siéger au Comité de la Société d'Histoire du Théâtre par Louis Jouvet, alors Président, il en suivait les travaux et recherches avec intérêt. Jusqu'au dernier jour, il a travaillé. La veille de son départ, il expédiait encore, comme collaborateur à l'Enciclopedia dello Spettacolo, fondée à Rome par le regretté Silvio d'Amico, quelques articles sur le théâtre et des artistes français.

Accueillant, plein d'humour, d'érudition et de récits de voyages, il excellait à recevoir. Il laissera de ses réunions, rue de Rome, où collègues, normaliens et étudiants, amis et artistes des Deux-Mondes se retrouvaient, un souvenir ineffaçable.

Il était depuis 1948, officier de la Légion d'Honneur.

MADELEINE HORN-MONVAL.

ARTHUR HONEGGER

Né au Havre, de parents Suisses, le 10 mars 1892, élève de Gedalge, de Widor et de d'Indy, ses premiers ouvrages furent des mélodies. Lancé — il n'en avait guère besoin — par Jean Cocteau, animateur du « Groupe des six », pour le grand public, Honegger a été et restera le compositeur du *Roi David* (1921). Mais son œuvre ne se borne pas, loin de là, à ce puissant oratorio. Il a écrit d'autres ouvrages lyriques : *Judith* (1925), *Antigone* (1927), *Jeanne au bûcher* (1935), ces deux derniers ouvrages au répertoire de l'Opéra, *La Danse des morts* (1938), de nombreuses partitions pour orchestre : *Pacific* 231 (1923), *Rugby* (1928), *La Tempête* (1923), *Horace victorieux* (1920)... des ballets, de la musique de chambre, des partitions de films, des partitions radiophoniques et aussi des opérettes : *Les aventures du Roi Pausole* (1930), *Les petites Cardinal* (1937), cette dernière en collaboration avec Jacques Ibert.

A la fois plus romantique et plus classique que son contemporain Darius Milhaud, Honegger n'avait pas renoncé pour autant aux audaces d'écriture ni aux richesses de la polyphonie orchestrale.

Parmi ses dernières œuvres sa « Symphonie liturgique » (1946) et sa « Symphonie des tre re » témoignaient d'une maîtrise encore grandissante.

La célébrité l'avait laissé modeste et bon enfant. Nulle jalousie, nulle mesquinerie à l'égard de ses confrères. Bien au contraire, il n'a cessé de prodiguer aux jeunes qui le consultaient, les avis les plus judicieux et les plus désintéressés. Avec Honegger disparu en pleine force de son talent, à l'âge de 63 ans, nous pleurons à la fois l'homme et le grand musicien.

André BOLL.

Bibliographie sommaire : *Arthur Honegger,* par Roland Manuel (Edt Sénart, 1924), par André Georges (Edt. Aveline, 1926), par Willy Tappolet (traduit de l'allemand, edt. la Baconnière, Neuchâtel, 1938) par Claude Gérard (Edt. Euterpe, 1945), par José Bruyr (Edt. Corréa, 1947), par Bernard Gavoty, avec la collaboration du compositeur (Edt. Conquistador, 1951), par Marcel Delannoy (Edt. Pierre Horay, 1953).

NOS ÉMISSIONS
"PRESTIGES DU THEATRE"

I

HISTOIRE DE L'HOTEL DE BOURGOGNE

(27 décembre 55 - 20 mars 56)

La Comédienne : Maria Casarès.
Le Comédien : André Brunot, Doyen honoraire de la Comédie Française.
Sébastien, le Secrétaire : Léon Chancerel.

En visite : M. Georges Mongrédien, Président de la Société d'Etudes du XVII[e] siècle.

Les Confrères de la Passion - Valleran le Comte et Alexandre Hardy, poètes à gages - Les Illustres Farceurs de l'Hôtel de Bourgogne - De Bellerose à Floridor - Floridor ou le Comédien « honnête homme » - Les auteurs de l'Hôtel, du Grand Corneille à Racine - Racine à l'Hôtel de Bourgogne, La Du Parc - La Champmeslé - La réunion des trois Troupes. Les Comédiens Italiens à l'Hôtel de Bourgogne - 1716, l'Hôtel de Bourgogne rendu au Théâtre - Silvia - Comment l'Opéra-Comique signa l'arrêt de l'Hôtel de Bourgogne.

Ont participé à ces émissions : Mmes Jeanne Chailley, Béatrix Dussane, Claude Nollier, Flore Wend. MM. Roland Alexandre, Jacques Amiryan, Alain Carel, Roger Cotte, Aimé Doniat, Michel Etcheverry, Daniel Sorano, André Var.

Texte de Léon Chancerel

II

PANORAMA DU THEATRE ITALIEN DES ORIGINES A NOS JOURS

(En cours, à partir du 27 mars)

Le Comédien : André Brunot, Doyen honoraire de la Comédie Française.
La Comédienne : Micheline Boudet, Sociétaire de la Comédie Française.
Sébastien, le Secrétaire : Léon Chancerel.

Texte de Léon Chancerel
En collaboration avec Daniel Bernet

Les textes des émissions peuvent être consultés au Secrétariat de la Société, 98, boulevard Kellermann, Paris (13[e]) - *GOB.* 46-55

LIVRES ET REVUES

ALLEMAGNE

Heinz KINDERMANN. — **Hermann Bahr.** Cologne, 1954, n-8°, 380 pages, ill.

Hermann Bahr tient dans l'histoire de la littérature, des arts plastiques, de la musique et tout spécialement du théâtre une place importante et tout à fait particulière. Certes, on ne lit plus ses romans dont l'action se déroule souvent dans le milieu des acteurs (*Theater, die Rahl*) — d'ailleurs la femme de Hermann Bahr était une cantatrice de grande réputation— on ne joue plus guère non plus ses comédies et ses drames (on en connaît plus de quarante, il s'est essayé dans le style d'Ibsen, de la pièce « cruelle » à la Strindberg, comme *die Mutter,* à la comédie de salon, du type parisien et boulevardier). Mais on n'oublie pas le rôle pratique qu'il a joué en contribuant à l'évolution du théâtre berlinois et viennois, tant comme critique que comme metteur en scène et comme « dramaturge » des scènes officielles. Son nom est mêlé à presque toutes les grandes aventures de la scène allemande à la fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^ siècle, il a travaillé à faire connaître les grands Scandinaves, il a collaboré avec Max Reinhardt, il a soutenu l'effort des héritiers Wagner, en un temps où le sort de Bayreuth put paraître menacé, il a participé à la direction du Burgtheater aux heures difficiles de 1918. Mais c'est surtout comme essayiste qu'il mérite d'être connu et admiré. Il s'est laissé porter par divers courants littéraires, mais jamais il n'était complètement dupe des théories en faveur. Il était toujours le premier à sentir tourner le vent et, météorologiste de la littérature, à prévoir les prochaines tempêtes et les renversements de la tendance, à faire pressentir l'orientation nouvelle. Au moment où l'Allemagne était encore captive de la doctrine naturaliste (on parlait alors volontiers du « naturalisme conséquent »), H. Bahr découvrait les jeunes maîtres du Nord, Strindberg et Ola Hansson, les Russes à qui il rendait visite dans leur pays, la « littérature des nerfs » en France, il lançait Bourget en Allemagne, il se liait d'amitié avec Maurice Barrès. Et ce sont les essais fameux parus dans les années 90 *Zur Kritik der Moderne, Fin de siècle,* surtout *die Uberwindung des Naturalismus* (1891), *Studien zur Kritik der Moderne, Der neue Stil.* L'autre tournant dans l'histoire des arts plastiques (et par ricochet de la littérature et du théâtre), H. Bahr a travaillé à le situer avec précision dès 1916 dans sa remarquable étude *Expressionnismus.* Il n'était pas facile, jusqu'à ce jour, de se faire une idée d'ensemble sur la personnalité et l'œuvre de ce grand serviteur du théâtre, des lettres et des arts. Le très remarquable ouvrage de Heinz Kindermann comble cette lacune. On sent qu'il a été écrit avec piété et amour autant qu'avec compétence. Le travail de documentation a été poussé avec le plus grand zèle et le plus grand soin. L'auteur souvent s'efface modestement pour laisser la parole à H. Bahr, reproduisant quantité de documents et d'articles devenus difficilement accessibles, illustrant son livre avec beaucoup de goût, de portraits et de fac-similés de toutes sortes. Kindermann connaît admirablement non seulement son héros, mais encore le milieu où celui-ci évolue et c'est plaisir que de le suivre tout au long de cette

vie si pittoresque et si bien remplie. La monographie exemplaire qu'il nous offre rendra les plus grands services à tous les amis des arts et de la littérature et tout spécialement aux historiens du théâtre.

Maurice GRAVIER.

Antarès, N° 7, 3e année, novembre 1955. Stuttgart, Blücher-Verlag, 8°, 112 p., fig.

Antarès, périodique de langue allemande consacré aux arts, lettres et sciences en France (il est rédigé sous les auspices de l'Association pour le Développement des Relations culturelles franco-allemandes, de Mayence *Verein zun Förderung des Deutsch-Französischen Kulturaustausches*) constitue la suite et le développement, depuis 1952, de l'excellente publication *Theater aus Frankreich* émanant des Relations culturelles-Spectacles du Haut Commissariat dont la collection constitue (en langue allemande, ce qui restreignit son audience parmi les historiens), la revue d'informations sur le théâtre en France *la plus documentée* pour la période 1948-1952. *Antarès,* panoramiquant sur des spécialités plus nombreuses donne toujours (le n° 7 centré sur le Théâtre en témoigne) une place privilégiée aux spectacles. Pour le théâtre et la littérature dramatique, signalons notamment les collaborations de R. Aron *T. II,* n° 5; G. d'Aubarède I,2, 1,4; J.-J. Bernard I,5 *L'Œuvre d'Henri Ghéon,* I,6, I,7, II,2, II,8, III,3; A. Beucler I,4, II,4 *Jeunes peintres français et décors de ballets;* A. Boll II,4; L. Bourg II,1; Daniel-Rops I,7; R. Dumesnil II,1, III,4; G. Dzulko I,4; I. Fetscher II,6; F. Hauptmann I,3; R. Homburger I,3 *J.-L. Barrault acteur et metteur en scène,* II,4, II,5, III,1; W. Jacob I,5; F. Jeanson II,7; R. Kemp I,5, II,1; E.-M. Landau I,5 *Tobie et Sarah et Claudel,* II,1; J. Lemarchand II,6; G. Lerminier III,1; G. Marcel I,1; F. de Miomandre I,6; R. Montigny I,4; P. Quemeneur III,1; G. Reuillard III,3; H. Rothe II,5 *Philippe II, tragédie de J.-B. Daumier;* R. Thierberge III,4; P.-A. Touchard I,1, I,2; E. Vietta II,2 *Giraudoux et J.-J. Rousseau;* J. Wilhem III,2 *Partage de midi et Claudel.*

Au sommaire du n° 7 : R. Ferdinand, *Der Dramatiker in unserer Zeit;* J.-J. Bernard, *Theaterdirektoren und Autoren Aug in Auge;* F. de Miomandre, *Die beiden Aspekte des Theaterstils;* J. Botrot, *Diderots « Paradoxe sur le comédien » gestern und heute;* A. Boll, *Forderungen unserer Zeit an Bühnenbild und Bühnentechnik;* P.-A. Touchard, *Ein Stück wird von der Comédie-Française angenommen;* L. Bourg, *Festivals* 1955; R. Cogniat, *Die Theatermater;* A. Mousset, *Eine Geschichte des Balletts in Frankreich;* J.-J. Bernard, *Die Dezentralisation des Theaters;* G. Ganne, *Unser Proträt : Gérard Philippe;* H. Jacobi, *Frankreich entdeckt Kleist;* Daniel-Rops, *Zum Gendenken an Paul Claudel,* etc.

R. T. C.

AMÉRIQUE LATINE

Revista de Teatro (juillet-août 1955).

Le bulletin de la Société Brésilienne des Auteurs de théâtre (*Ibat*) s'est heureusement transformé en une très belle « Revue de théâtre » qui paraîtra tous les deux mois.

Le dernier numéro est en grande partie consacré au centenaire d'Arthur Azevedo qui fut et reste encore après sa mort un des auteurs brésiliens les plus représentés. Une comédie inédite de cet écrivain (*Le Bijou*) complète ce numéro qui renferme, en outre, des études sur « l'auteur national au théâtre », « le théâtre au Brésil à l'époque coloniale », « une classe de Jean Caetano » (le grand comédien de l'époque romantique qui tenta de créer un Conservatoire dramatique), une rapide histoire des Folies Bergères de Paris, etc.

GEORGES RAEDERS.

ÉTATS-UNIS

John GASSNER. — **Masters of the drama,** third revised and enlarged edition. Dover publications, inc. U.S.A. 1954. 890 pages, tableaux synoptiques, notes, bibliographie, index, nombreuses illustrations.

C'est une histoire du théâtre; son titre révèle la méthode de l'auteur pour l'aborder; d'où il se tient, celui-ci ne voit que les hauts sommets. Les régions qu'ils surplombent restent un peu dans le brouillard. Le procédé est courant, et il correspond d'ailleurs à une certaine réalité car il n'est pas douteux que le théâtre, à le regarder dans son ensemble et avec un recul suffisant, est d'abord constitué par un certain nombre de grands écrivains, Eschyle, Kalidasa, Shakespeare, Molière, etc. Mais cela ne va pas sans quelque parti-pris et simplification.

Depuis quelques années, l'histoire du théâtre a considérablement élargi son domaine; partie de l'étude de la littérature dramatique, elle a fini par englober un grand nombre de disciplines différentes dont il lui est désormais malaisé de se passer sans risque de fausser son objet. Ce qu'on a heureusement appelé le fait théâtral dépasse infiniment cette sorte d'épiphénomène (le terme le plus achevé de son évolution d'ailleurs) que représentent les œuvres tragiques ou comiques léguées par chaque civilisation, à quoi on l'a trop souvent réduite. L'histoire du théâtre explique les événements et ne se contente plus de les enregistrer; elle tient compte des conditions et des techniques du spectacle; elle montre, à travers l'histoire et la géographie, les influences subies ou exercées; elle établit des rapports entre l'art dramatique et les autres arts; bref, elle s'efforce d'éclairer l'objet de son étude de toutes les manières et sur toutes les faces pour mieux en discerner les multiples facettes.

Aussi, craignons-nous qu'en ne voulant connaître du théâtre que ses auteurs, M. Gassner n'ait non seulement limité l'intérêt de son ouvrage, mais aussi sa portée. Le brillant chapitre qu'il a consacré à la tragédie athénienne laisse de côté ou ne développe pas assez ce qui nous paraît pourtant devoir en constituer l'essentiel : à savoir pourquoi et comment la tragédie grecque en est arrivée à cette forme si singulière que nous lui connaissons, aussi bien dans les textes des poètes que sur le théâtre lui-même. La même remarque est valable pour les théâtres orientaux qui usent de symboles, mais qui en usent pour des raisons bien définies et en rapport avec leurs conceptions du monde.

Ces critiques s'en prennent à la méthode de M. Gassner car ces réserves faites, il reste que le livre de M. Gassner est une somme de connaissances qui fait grand honneur à la culture de son auteur. Il n'y a pas actuellement en France d'ouvrage aussi complet sur un sujet aussi vaste que celui-là. On notera pourtant quelques lacunes, d'autant plus regrettables cette fois qu'elles auraient pu être évitées. M. Gassner semble ignorer les travaux les plus récents sur le théâtre égyptien, mais qui sont pourtant antérieurs à la parution de son livre; il ne parle pas du théâtre crétois ni du théâtre persan ni du théâtre arabe. Pas un mot non plus sur les théâtres balkaniques, ni sur le théâtre grec moderne, ni sur les théâtres des peuples « coloniaux », ni sur les drames des Incas et des Astèques. En revanche, on trouve des pages chargées de faits sur le théâtre des Hébreux (dont l'existence d'ailleurs est mise en doute par beaucoup), sur les théâtres japonais, espagnols, elisabethains, sur celui des humanistes, qui est bien ce qu'on a pu lire jusqu'à présent de plus complet sur ce sujet et qui n'omet point les essais de recréation de la tragédie antique faits à cette époque et auxquels on doit notre moderne opéra. A noter aussi, parmi les illustrations, un portrait de Molière attribué à Roland Lefebvre qui, signalé dans l'ouvrage de Lacroix, est actuellement conservé à la Comédie Française.

Une histoire du théâtre ne va pas sans partialité, quoiqu'on en veuille. Il est incontestable que tout porte son auteur à préférer le théâtre allemand, le théâtre scandinave, le théâtre anglais, etc. M. Gassner admire Eschyle et Molière et sait en parler avec une intelligence et un goût sans faille, mais sa sensibilité et ses goûts paraissent le porter vers le romantisme brumeux des rivages de la mer du Nord et de la Baltique. De là, la part, qui peut paraître surprenante, faite à Ibsen, à Hauptmann, à Synge, Bernard Shaw, en qui il reconnaît sans doute plus volontiers les précurseurs du théâtre américain. Ainsi son livre se divise en deux parties de longueur très inégale, la première et la plus brève allant des origines au XVIII[e] siècle; la seconde et la plus longue, de Lessing à nos jours. Cela donne peut-être son sens à cet ouvrage où s'opposent non seulement deux cultures et deux périodes distinctes de l'histoire du monde, mais aussi deux aspects du fait théâtral.

DANIEL BERNET.

FRANCE

André VEINSTEIN. — **La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique.** Paris, Flammarion (Bibl. d'Esthétique), 1955, in-8°, 394 p.

Le plan détaillé de l'ouvrage d'André Veinstein publié précédemment par la Revue d'Histoire du Théâtre (IV, 1953), nous dispense de l'analyse systématique des problèmes traités dans cette étude riche et fouillée, dont la seule nomenclature excéderait la place réservée à un simple compte-rendu.

Si le propos de l'auteur est d'abord esthétique, il convient cependant de louer ici en premier lieu la scrupuleuse information et l'apport original de l'historien. Ses recherches étendues, du sûtradhâra

sanscrit et du didascale grec aux metteurs en scène contemporains suffiraient à en témoigner. Mais plus encore : cet examen du mouvement qui en une soixantaine d'années aboutit à la prise de conscience et à l'affirmation de l'art autonome du metteur en scène, pour la première fois précise un phénomène extrêmement remarquable de l'histoire du théâtre.

Parallèlement, avec l'autorité que confère la rigueur scientifique, l'étude d'André Veinstein situe l'art du metteur en scène dans la perspective esthétique. Fait d'importance dont on se rendra compte aisément en feuilletant seulement les sommaires des manuels d'esthétique, où l'art du metteur en scène (comme celui de l'acteur d'ailleurs) est constamment omis. Conquête de l'esthétique, que l'homme de théâtre appréciera avec reconnaissance comme une valorisation méritée de l'art scénique.

Pour définir la condition esthétique de la mise en scène théâtrale, André Veinstein s'est efforcé, avec méthode et clarté, de résoudre les conflits essentiels qui opposent littérature et théâtre, auteur et metteur en scène, metteur en scène et interprètes, création et interprétation, respect et liberté... Certes, la recherche et la discussion restent ouvertes en de nombreux cas. André Veinstein a lui-même dressé un tableau des études à poursuivre, purement esthétiques, ou historiques, sociologiques, juridiques, psychologiques. A titre d'exemple, signalons (en addition aux pages consacrées à l'examen juridique du problème), les incidences, qui vaudraient quelque attention, du seul établissement de la convention collective passée entre le Syndicat des Directeurs de Théâtres et le Syndicat des Metteurs en Scène, du calcul de l'imposition sur le revenu mettant en cause le principe du « lien de subordination »... Ou encore, l'approfondissement (souhaité par André Veinstein) de la psychologie et de la typologie du metteur en scène, avant toutes choses nécessaires à notre sens pour l'élucidation de la spécifité de son art dans la fameuse « synthèse » théâtrale, elle-même encore assez délicate à définir. L'investigation d'André Veinstein, minutieuse et d'un rare mérite, alerte ainsi l'esprit dans les voies les plus diverses et les plus fécondes.

L'homme de science trouvera donc matière à de profitables réflexions dans les pertinentes analyses de *La Mise en scène théâtrale.* Mais aussi le praticien. L'épanouissement de l'art théâtral moderne a provoqué l'éclosion de quantités d'expériences comme de quantités de spéculations théoriques plus ou moins étayées. Dans cette effervescence où se mêlent les propos légitimes des véritables législateurs de l'art dramatique et les gratuités de certains imprudents, l'ouvrage d'André Veinstein apportera, avec sa documentation et ses mises au point positives, un enseignement des plus utiles.

ANDRÉ VILLIERS.

Jacques ROBICHEZ. — **Lugné-Poe.** Paris, L'Arche. coll. « Le Théâtre et les Jours », 1955.

Durant soixante-cinq années d'histoire du théâtre contemporain (de ses débuts jusqu'aujourd'hui), durant sa carrière même, puis dans sa destinée posthume d'une quinzaine d'années, Lugné-Poe a été frustré par le sort. Antoine, auprès de qui il débuta, accapare l'opinion plus que ne le font les premières années même de l'Œuvre; quand la première Œuvre a accompli sa mission et tandis que va s'épanouir la deuxième époque de la carrière de Lugné, Copeau et ceux du Cartel jouent leur rôle, s'installent aux premières places

qu'ils vont garder dans l'histoire; et la mort même de Lugné lui est en quelque sorte volée dans le retentissement public puisqu'il disparaît aux jours tragiques de juin 1940. Et pourtant cet homme étonnant, à la personnalité aussi pittoresque qu'exceptionnelle de valeur, si méconnu, voire ignoré, des nouvelles générations, reste l'un des plus grands parmi les animateurs dramatiques. Entre autres titres de gloire, il garde celui de découvreur de deux générations successives d'auteurs : la première allant de Maeterlinck à Claudel, la seconde ayant rayonné de 1919 à 1930 et vivante aujourd'hui encore, de Crommelynck à Salacrou. Dans l'âge des metteurs en scène, cet « œuvrier » du plateau, ironique et désinvolte, a démontré par l'exemple — comme le mouvement en marchant — que l'essentiel est encore un texte et un auteur : faute de quoi tout le reste, qui peut devenir admirable, risque de demeurer vain. Et par cela, Lugné est révolutionnaire en 1955 autant qu'il le fut en 1893 en lançant l'Œuvre sous le signe d'Ibsen.

C'est donc faire œuvre de justice en même temps que d'histoire que d'étudier le cas Lugné et que situer sous bon éclairage un portrait trop estompé en trop de mémoires. Précieux est donc le travail de M. Jacques Robichez qui, utilisant la documentation d'une thèse mentionnée dans le précédent numéro de la R.H.T. (1955, III-IV; p. 349) et la complétant pour ce qui suit les débuts et la période symboliste, nous offre une significative synthèse, complémentaire de la bonne monographie dûe au critique belge Richard Dupierreux (Odette Lieutier, édit.).. Travail remarquablement documenté, précédé d'un vaste dépouillement de journaux et de dossiers, et étayé sur une large enquête poursuivie auprès de ceux qui connurent Lugné. Car l'auteur, loyalement, prévient dès la première phrase, la remarque qu'on lui pourrait objecter : « Le plus grave défaut de ce livre est sans doute qu'il repose seulement sur des témoignages... Je parle d'un homme que je n'ai jamais vu ». C'est dire que d'autres pièces versées au dossier par des témoins ne feront pas double emploi avec la solide étude de M. Robichez. Il a d'ailleurs su (et c'est en témoin, précisément, que je l'affirme) mener son enquête avec habileté et tirer ses déductions avec discernement. D'où ces formules qui situent excellemment le personnage : « Il avait l'art de se concilier les affections, mais aussi celui d'allumer les animosités »; ou bien : « Il avait le goût du risque, il aimait danser sur la corde raide », goût du risque qui conditionnera sa mission et qui reste sa grandeur; et encore : « Ce luciférien avait ses naïvetés ». Cet authentique luciférien, et ce désabusé, et ce « combinard » pour les bonnes causes, avait aussi ses élans, ses enthousiasmes derrière ses ironies et ses exécutions narquoises; il était une curieuse mixture : « retors et désintéressé ». Il suscita des hostilités tenaces et des amitiés ferventes; seule l'indifférence ne jouait pas à son égard; il impressionnait même ses adversaires; et M. Robichez avoue : « Ses ennemis n'ont pu s'empêcher de me dire du bien de lui ».

Est-ce à l'origine même de cet ouvrage qu'il faut attribuer une certaine disproportion entre ses parties? Car peut-être y a-t-il dans les premiers chapitres trop d'insistance sur certains points; par exemple sur la manière de Lugné acteur en ses débuts (il n'a jamais prétendu à devenir grand acteur, ce qui ne l'empêchera point en certains cas d'être sensationnel... en compensation de soirs où il fut consciemment et narquoisement mauvais) et « le clergyman somnambule » pourrait être assez rapidement escamoté. Tel chapitre, comme « *Détails* », pourvu de mille glanes, est autrement suggestif et le ton vivant du récit de M. Robichez s'y pare même de beaucoup d'esprit. Et dans le chapitre final, *la Parade* (souvenirs de Lugné

d'une écriture à nulle autre pareille, éblouissants dans leur désordre et leur négligence) *et l'homme*, on arrive à penser que le commentateur s'est pris de tendresse pour son modèle inconnu et peu à peu découvert. Ce qui est, quoi qu'en pensent d'aucuns, la bonne méthode pour la critique — et même pour l'histoire.

Quelques vétilles documentaires (car la plus minutieuse documentation n'échape jamais à l'imprécision de quelque détail). Ainsi *le Déraillement du T.P.* 33 ne fut pas créé à la Maison de l'Œuvre : mais bien aux Folies-Dramatiques le 18 janvier 1927; une « combinaison », justement, de Lugné en faveur de Pierre Hamp, curieux écrivain aujourd'hui oublié, mais qui avait créé un genre, une sorte de littérature du travail, et que Lugné aimait bien... tout en le « cultivant » pour la situation officielle qu'occupait ce rude et original Pierre Hamp.

Bonne partie iconographique, comme il est de règle dans les ouvrages de cette collection.

Paul BLANCHART.

GREGORII LE PASTEUR. — **La comédie d'Artaxerxès.** Ed. A. Mazon et Fr. Cocron (Bibliothèque russe de l'Institut d'études slaves, XXVIII). Paris, Institut d'Etudes slaves, 1954, in-8°, 296 p. Portrait et fac-similés.

Dans les riches répertoires dont il a accompagné le texte du *Mistère du Viel Testament*, Em. Picot cite plus d'une centaine de pièces tirées du *Livre d'Esther*. L'une d'elles, qui fut jouée en 1672, en russe, devant le tzar Alexis, par de jeunes Allemands, a une grande importance dans l'histoire du théâtre russe : c'est la première pièce qui ait été représentée à Moscou. Son auteur était un aventurier allemand devenu pasteur : J.-G. Gregorii. Un seul manuscrit en a été conservé, provenant du savant Jésuite, le P. Menestrier; il contient, avec des lacunes, l'original allemand (dont la dédicace au tzar est autographe) et l'adaptation russe.

Ces deux textes étaient restés inédits. M. Mazon et M. Cocron nous en fournissent la première édition, avec un copieux avant-propos et des appendices linguistiques. Ils ont reconstitué la vie mouvementée de l'auteur; ils rapprochent cet *Artaxerxès* des autres pièces où le même sujet est traité, et ils passent en revue les six drames bibliques qui ont été attribués au même Gregorii. Cette savante édition apporte toute la lumière souhaitable sur les débuts du théâtre à la Cour de Russie.

Artaxerxès compte sept actes, comme la Comédie de Hans Sachs publiée en 1559. Il embrasse à peu près toute la matière du *Livre d'Esther*. L'auteur a utilisé les Additions de la version des Septante. Dans quatre intermèdes comiques, qui n'ont pas été conservés, on voyait un couple d'amoureux, qui se disputait. Avant de pendre Aman, le bourreau, comme dans les Mystères, lui adresse des railleries (pp. 234-239). Les personnages sont nombreux. La sobriété et la concentration de la tragédie classique font défaut à cette « comédie ». Mais les parties lyriques sont nourries de la Bible, et la langue — je parle de la rédaction allemande, — est soignée, et parfois vigoureuse.

Dans les autres pièces russes dont Gregorii est l'auteur, on remarque des éléments comiques (la servante de Judith et le reître) et des personnages divins, célestes, ou allégoriques (les quatre Filles de Dieu et le Procès de Paradis dans *Adam et Eve*).

RAYMOND LEBÈGUE.

Jean DUVIGNAUD. **Büchner.** Paris, L'Arche, Coll. Les Grands Dramaturges. 1954, in-8°, 158 pages.

On sait que J. Duvignaud a voué à Büchner un culte très ardent — n'a-t-il pas jadis fait jouer, aidé de quelques collégiens, le fameux *Woyzeck,* semant ainsi l'inquiétude et le scandale dans une paisible cité picarde? — cependant l'ouvrage qu'il a consacré à Büchner nous déconcerte bien souvent. La vie de Büchner fut brève et son œuvre tient dans un petit volume, son théâtre se limite à trois pièces, si l'on fait abstraction des drames de Victor Hugo qu'il a traduits, pour échapper à la famine. Ce sont la *Mort de Danton, Léonce et Léna,* enfin *Woyzeck.* N'eût-il pas convenu de les examiner tour à tour, surtout du fait qu'elles sont très différentes d'inspiration et de facture, puis de s'efforcer de tirer de ce triple examen des conclusions plus générales ? L'auteur, après avoir résumé de façon fort correcte la vie de Büchner, se lance dans de vastes développements philosophiques, littéraires, esthétiques concernant l'ensemble de l'œuvre, puis il revient très longuement sur *Woyzeck* à quoi il attribue un traitement de faveur, tandis que la *Mort de Danton,* la seule œuvre achevée que nous ait laissée Büchner se trouve réduite à une situation un peu humiliée. Il est vrai que Duvignaud regrette de voir Büchner, au moment où il écrit la *Mort de Danton,* se déprendre de son goût pour le socialisme et jouer les « Révolutionnaires défroqués ». *Woyzeck* a dû séduire J. Duvignaud par son non-conformisme un peu fracassant. On s'inquiète cependant de voir notre critique simplifier les perspectives. Par exemple, il a noté très justement la place que tient le sentiment de la solitude dans l'œuvre de Büchner. Mais l'explication un peu trop politique qu'il en fournit ne satisfera sans doute pas tous les lecteurs : « la séparation des êtres, l'absence de communications, c'est le résultat de la victoire de la bourgeoisie » (p. 86).

Nous ne sommes pas absolument convaincus non plus que la documentation sur laquelle reposent les constructions philosophiques et esthétiques de Duvignaud soit très solide ni très complète. Ainsi, alors qu'il amorce bien des comparaisons avec toutes sortes d'écrivains d'autrefois et d'aujourd'hui, de Sade à Claudel, de Flaubert à Schiller, de Descartes à Kafka, on ne rencontre pas le nom de Musset sous sa plume au moment où il analyse *Léonce et Léna* qui n'est pourtant, le fait a été reconnu plusieurs fois, qu'une transposition, sur le mode grinçant, de *Fantasio.* Il eût été bon de souligner aussi, avant de procéder à l'analyse de *Woyzeck,* que cette dernière pièce, inachevée, de Büchner nous est parvenue sous la forme d'un manuscrit non paginé, si bien que l'ordre dans lequel devaient se succéder ces scènes discontinues reste contestable.. La dernière édition de l'œuvre (récemment publiée en Angleterre par Margaret Jacobs, dans la collection des textes allemands de l'Université de Manchester) remet en question certaines solutions généralement acceptées par les historiens et les critiques. On est un peu troublé quand on constate que l'auteur cite une pièce de Lenz qu'il dénomme le *Maître de Cour* (p. 45). Peut-être songe-t-il au drame intitulé *der Hofmeister*? Ce terme s'emploie couramment au XVIII[e] siècle en Allemagne et signifie simplement « précepteur ». Il me semble aussi que si notre critique avait lu de près ce drame social, assez réaliste, que sont les *Soldats* de Lenz, il n'aurait pas écrit cette phrase surprenante : « *Les Soldats* de Lenz suggèrent aussi l'image d'une passion épique de la grandeur, d'une défaite de la servitude.... » et qu'il n'aurait guère songé à comparer cette pièce aux arrière-plans sordides à l'*Empédocle* de Hölderlin (m. p.).

La fin du volume nous surprend aussi : pourquoi disserter longtemps sur ce thème : « de la scène italienne à la dramaturgie moderne » quand on écrit un livre sur Büchner? L'essai de J. Duvignaud a sans doute ses mérites, mais que vient-il faire ici? Büchner n'eut sans doute pas la chance d'aborder un directeur de théâtre ni de lui proposer ses pièces, on ignore même s'il caressa jamais le rêve de les faire porter à la scène. Dans le « Répertoire des mises en scènes », l'auteur nous rappelle que Büchner fut joué souvent « à l'époque weimarienne du théâtre allemand » : non, il ne s'agit pas du temps où Gœthe et Schiller régnaient sur la scène grand-ducale de Weimar, mais bien, comme vous le supposez du temps de la République de Weimar ! Il eût été bon néanmoins de le préciser. Duvignaud nous fournit enfin des explications intéressantes sur la nature de l'expressionnisme dramatique. Nous ne le suivons pas volontiers, cependant, quand il explique l'origine du terme et la genèse de ce mouvement artistique, J. Duvignaud croit (p. 154) que le mot a été forgé par les ennemis du mouvement et que ce dernier — la lenteur de l'évolution des acteurs dans le drame expressionniste le prouve assez — serait essentiellement issu des influences slaves qui se sont exercées sur l'Allemagne. Au risque de se faire appeler Trissotin, faut-il rappeler que le terme d'expressionnisme a d'abord été lancé en France par les peintres qui réagissaient contre les tendances de l'impressionnisme (Matisse, Chagall) et ne fut appliqué que plus tard et par analogie à certaines formes de la littérature, puis finalement au drame tel qu'il se jouait sur certaines scènes ésotériques de Berlin à partir de 1910 environ? Quant aux origines de l'expressionisme, elles sont scandinaves au moins autant que slaves, ne l'oublions pas. Entre 1913 et 1923 on a joué en Allemagne, quelques milliers de fois, les drames d'un certain Strindberg...

MAURICE GRAVIER.

Marthe ROBERT. — **Kleist.** Paris, L'Arche, Coll. Les Grands Dramaturges. 1955, in-8°, 154 pages.

Il n'est pas aisé de présenter dans un cadre aussi restreint un portrait ressemblant et évocateur de Heinrich von Kleist, ni de fournir à un lecteur non averti une idée même approximative de ce que furent cette vie tourmentée, cette âme en détresse, cette œuvre complexe, éblouissante parfois mais aussi bien souvent déconcertante. Nous ne doutons pas que Marthe Robert possède, comme le fait remarquer la petite annonce placée au dos de la couverture, une « profonde connaissance de la littérature romantique allemande ». Notons, en tout cas, que l'ouvrage contient, outre quelques indications biographiques précises mais bien fragmentaires, une bibliographie sommaire ainsi que quelques notes sur Kleist, tel qu'il fut joué sur les principales scènes d'Allemagne et d'Europe, un ensemble de cinq essais fort intéressants mais assez abstraits et un peu discontinus (*l'obsession de Kleist, la tragédie de l'héritage, les états nocturnes, la double entente, une dramaturgie de l'acte manqué*) mais non pas un exposé cohérent ni, nous semble-t-il, se suffisant à lui-même et susceptible de rendre des services vraiment appréciables à un lecteur ou à un spectateur qui aborderait pour la première fois l'œuvre de Kleist. Tel qu'il est, cet ouvrage probe, bien informé, agréablement illustré, sera lu avec plaisir et profit par tous ceux qui, connaissant déjà un peu Kleist et son œuvre, veulent s'initier plus profondément aux secrets psychologiques et littéraires du grand dramaturge prussien, précurseur lointain de l'expressionnisme et poète de la conscience malheureuse.

MAURICE GRAVIER.

H. LEFEBVRE. — **Musset.** Paris, L'Arche, Coll. Les Grands Dramaturges, 1955.

Posant le romantisme comme *fait social* (p. 23) M. Lefebvre nous montre comment la jeunesse, en tant qu'intelligentsia, s'opposant à la bourgeoisie d'argent après 1830 tout en appartenant elle-même à la classe bourgeoise, connaît une contradiction intime, qui est l'âme de ce moment de l'histoire littéraire. L'évasion hors du social qui caractérise le premier romantisme, serait remplacée, à partir de 1834 surtout par le désir de vivre sinon de faire l'histoire; le problème le plus urgent étant constitué par le rapport de l'individu et de la société.

Musset ressent en lui avec une particulière intensité cette contradiction entre l'individu et le social et la résolution en sera *Lorenzaccio.* Auparavant, elle n'est ressentie que dans le domaine de l'amour, qui, passion, se heurte au social et devient crime. Mais, dès la *Coupe,* le drame se joue réellement entre l'individu et la société : Franck quitte volontairement son milieu social. La *Confession* ne serait-elle pas, dès ses premières pages, l'aveu de cette liaison douloureuse de l'individu et de la société de son temps? Et Fantasio, ruiné comme individu moral ne trouve-t-il pas une raison de vivre dans l'action politique qui sauvegarde les droits de l'individu (Elsbeth) contre une société absurde?

Quant à Lorenzo, l'auteur a beau jeu à montrer en lui ce passage de l'individuel à l'humain (p. 75) que l'homme Musset ne pouvait réaliser, et, dans la pièce dont il est le héros, ce tragique de la révolution que Gœthe, dans *Gœtz,* avait déjà présenté, dans ce *Gœtz* que Musset venait de lire avec émotion. M. Lefebvre montre comment la transformation du texte initial que lui avait soumis George Sand a été opérée par Musset dans le sens politique, en l'adaptant aux circonstances morales de 1830, et aux données sociales et politiques de son temps.

L'originale et aventureuse interprétation de M. Lefebvre a le grand mérite d'ouvrir des perspectives nouvelles à l'étude du théâtre de Musset. Il est dommage que l'ouvrage soit gâté par un si grand nombre de fautes matérielles.

Ph. V.T.

Guy DUMUR. — **Pirandello.** Paris, L'Arche. Coll. Les Grands Dramaturges, 1955, in-16, 158 p. ill.

« Il n'existe, à ce jour, en France, dit M. Guy Dumur, en conclusion de son ouvrage, aucune étude d'ensemble qui ait été consacrée à Pirandello ». Il est vrai, et il faut savoir le plus grand gré à l'auteur de ce petit livre, excellente introduction à l'œuvre du maître sicilien. Les textes mêmes font défaut, en français. C'est tout récemment qu'ont paru les traductions de : *Quand on est quelqu'un, L'autre fils, La fable de l'enfant échangé...,* etc. Nombreuses sont les pièces qui n'ont pas encore été traduites (*Liolà, La morsa, Il dovere del medico*) ou qui, ayant été traduites et même jouées n'ont pas été publiées en français ou l'ont été dans des revues ou des hebdomadaires (ainsi *Beretto a sonagli,* que M. Guy Dumur appelle *Le chapeau chinois,* que publie Candide en 1943, et qui sous le titre *Le bonnet de fou,* est créé à Champigny-sur-Marne en 1936).

L'insuffisance des traductions obligeait M. Dumur à de multiples analyses qui risquaient d'être fastidieuses; il s'en est très habilement

tiré. Dégageant le thème à mesure qu'il étudie « la querelle des apparences » ou « la mécanisation de l'intrigue » il rend très vite l'univers pirandellien familier à son lecteur. D'amples extraits très heureusement choisis appuient ses remarques.

Je ferai quelques reproches aux tableaux qui introduisent et achèvent son étude. Au début du livre, une chronologie des événements, tant politiques que littéraires, scientifiques ou artistiques, trop ambitieuse, est assez arbitraire. Que Karl Marx ait fait paraître le premier volume du *Capital* en 1867, que la guerre de Lybie ait commencé en 1911 n'explique en rien l'œuvre pirandellienne. Il serait plus intéressant d'avoir quelques précisions chronologiques sur la vie des théâtres en Italie, les tentatives de théâtre stable, les conditions dans lesquelles Musco joue les pièces en dialecte, les premières qui comptent pour les Italiens à l'époque où Pirandello commence à écrire pour le théâtre. M. Dumur, il est vrai, dans le cours de son étude, cite Chiarelli, Antonelli et les recherches des « Grotesques », école à laquelle, à de certains égards, appartient Pirandello. Mais quelques indications à leur sujet, dans cette chronologie, prépareraient mieux à l'étude du théâtre de Pirandello que la date de la *Ballade de la geôle de Reading*. Quant à la chronologie de la fin du livre, qui donne la date des premières représentations, c'est celle de Manlio Lo Vecchio Musti que M. Guy Dumur a complétée. Il faudrait y ajouter la création de *Comme avant, mieux qu'avant*, par le Théâtre de la Croix-Nivert en 1928, celle de *La Jarre* par les Ballets suédois, ou même d'*Agro di limone* que Petrolini joua à Paris, à la Potinière, en 1933. M. Guy Dumur indique les reprises récentes, négligeant celles de *Chacun sa vérité* par Dullin, en 1927, par la Comédie française, en 1937, par exemple. Pour qui a eu la révélation de Pirandello avec le Baldovino de Dullin, l'Henri IV ou le Père de Pitoëff, il est un peu déroutant de sentir que, pour M. Guy Dumur, Baldovino c'est Jean Mercure, Henri IV, Jean Vilar, Le Père, Fernand Ledoux. Il serait injuste de lui en faire reproche et, comme les héros de Pirandello de vouloir immobiliser les personnages dans l'interprétation qui a été donnée d'eux pour la première fois. Et ceci, d'autant plus qu'une abondante illustration, très bien choisie nous permet de confronter les mises en scène et les interprétations.

M. Guy Dumur, contant la vie de son auteur, s'attache à montrer comment, par un enchaînement inéluctable, Pirandello passe de ce « théâtre intérieur », ce drame qu'il a vécu près de sa femme démente, au théâtre véritable, « car la nécessité qui conduit progressivement Pirandello au théâtre paraît correspondre à un souci de plus en plus grand d'élucidation du problème de la réalité ». Puis, après les grandes œuvres, viennent celles où le métier l'emporte « sur la force jaillissante »; les problèmes restent intéressants, l'essentiel est dit et l'on sent la construction intellectuelle. Elle n'est pas à la base; la curiosité pour le problème intellectuel et moral que dosait une situation vécue ou observée a selon M. Dumur amené l'auteur à la métaphysique. Nous sommes d'autant plus volontiers convaincus que Pirandello lui-même n'a cessé d'affirmer qu'il partait toujours d'une situation.

On regrette que M. Guy Dumur n'ait pas pu consacrer plus de pages au chapitre : Pirandello en France; mais il aurait fallu, au préalable, étudier l'état du théâtre français et son évolution de 1922 (création de *la Volupté de l'honneur*) à 1934 (*Ce soir on improvise*). C'était chose impossible en 158 pages. Des considérations très suggestives sur la démarche de pensée qui a conduit le dramaturge des *Six personnages* à *Comme-ci, comme-ça*, puis à *Ce soir on improvise;* sur l'aspect du talent pirandellien que révèle *L'homme, la bête et la*

vertu (que, pour ma part, je suis loin d'admirer autant que lui), ou sur l'interprétation juste à donner actuellement de Pirandello, entre le réalisme historique et la transposition poétique, font regretter que M. Guy Dumur n'ait pas disposé de plus de place. Tel qu'il est, son livre a le très grand mérite de donner une vue d'ensemble d'une œuvre mal connue malgré sa diffusion mondiale, d'initier aux problèmes qu'elle pose et d'en faire sentir l'actualité.

RENÉE LELIÈVRE.

M. Guy Dumur a emprunté à Manlio Lo Vecchio Musti *Bibliografia di Pirandello* auquel il renvoie son lecteur pour plus ample information, quelques titres d'ouvrages sur Pirandello. Sans du tout lui faire reproche de ne pas les avoir cités, puisque ce ne sont pas des études d'ensemble sur son auteur, je rappellerai quelques publications récentes en français : J.T. Paolantanacci : *Le théâtre de Luigi Pirandello, Essai d'exégèse,* Paris, Nouvelles éditions latines, 1951, in-16, 143 p.; M. Doisy : *Etudes : Vondel, Ibsen, Pirandello,* Paris, Ed. Flament, 1951; enfin, dans la Revue des Lettres modernes, mai-juin-juillet 1954, l'étude de Leonardo Sciascia : *Pirandello et le Pirandellisme.*

GRANDE-BRETAGNE

Grace FRANK. — **The Medieval French Drama.** Oxford, Clarendon Press, 1954, in-8°, VIII,-296 pages.

Grace Frank, professeur à l'Université Féminine de Bryn Mawr, était connue depuis longtemps parmi les Romanistes, comme la grande spécialiste américaine du Théâtre français médiéval. C'est le résultat de son enseignement et de ses conférences qu'elle nous fournit dans ce joli volume, bien présenté, sorti de l'Oxford Clarendon University Press.

Il commence, comme il convient, par le drame latin liturgique, joué en latin, dans les Eglises, mais elle n'a pu avoir connaissance de mon *Anthologie,* qui vient seulement de paraître, dans les derniers jours de 1955, à la Librairie du Cerf. Sept chapitres y sont consacrés, le 8e, formant transition, traite du *Mystère d'Adam,* que je n'appellerais pas ainsi, surtout depuis que je lui ai restitué, avec les Théophiliens, sa forme première de Trilogie, comportant I) la chute, II) le meurtre d'Abel, III) la procession des Prophètes.

L'auteur n'a pas retenu non plus mon expression de drame semi-liturgique à laquelle je continue à tenir.

Les chapitres IX à XI, qui nous transportent aux XIIIe et XIVe siècles, sont consacrés aux premiers Miracles.

Les deux suivants, à la Renaissance et au développement du Mystère de la Passion, également aux XIIIe et au XIVe siècles, que Grace Frank connaît bien pour avoir donné aux Classiques Français du Moyen-Age, de Mario-Roques, une édition de la *Passion du Palatinus* découverte à Rome (Bibliothèque Vaticane) par Karl Christ, au nom prédestiné. Je regrette qu'à ce chapitre n'aient pas été joints ceux qui sont relatifs aux Grands Mystères de la Passion du XVe dont l'avènement est préparé par le siècle précédent.

Il n'est pas heureux non plus, du moment où Grace Frank acceptait, ce qui est bien difficile, de traiter dans le même volume, le Théâtre religieux et le Théâtre profane, de rejeter le traitement de celui-ci à la fin du volume, alors qu'il est né au XIII[e]; voire même par la *Comédie latine*, au XII[e] (exception faite assez singulièrement pour l'*Histoire de Grisélidis* (1395) traitée au ch. XIV.

Cette réserve faite, qui est surtout de méthode dans l'exposé, ce Manuel du Théâtre Français au Moyen-Age, qui parle au chapitre XVI de la Mise en Scène, et est suivi d'une Bibliographie et d'un Index, est en tout point recommandable. Manquent, hélas! des illustrations, indispensables en une matière aussi « spectaculaire ».

GUSTAVE COHEN.

George SPEAIGHT. — **The History of the English Puppet Theatre.** London, George G. Harrap, 1955, 350 p., illustrations, notes, index.

M. Georges Speaight se défend d'être un érudit : « *Je ne suis qu'un montreur de marionnettes* », dit-il. Son histoire des marionnettes en Angleterre n'en est pas moins l'œuvre d'un authentique savant, — ce qui mérite d'être souligné, car trop de marionnettistes se sont cru autorisés par leur connaissance du métier et leur amour des poupées à en raconter l'histoire qui n'avaient ni le talent ni la préparation suffisants; de là parfois sur ce sujet difficile, des ouvrages pleins d'erreurs, de naïveté et de prétention.

Les quelque 70 pages de notes bibliographiques et de références qui clôturent l'ouvrage de M. Speaight suffisent à donner une idée de l'ampleur de son travail de recherches; l'esprit d'analyse et de critique qui l'anime en assure la valeur.

Un tel ouvrage manquait. Le vieux livre de Collier en Angleterre, comme chez nous celui de Magnin, faisaient jusqu'à présent autorité en la matière. Les ravissantes et si drôles illustrations de Cruikshank font toujours son charme; mais il est depuis longtemps insuffisant sinon périmé.

Après avoir tracé à grands traits l'évolution des marionnettes depuis la Grèce et Rome jusqu'aux mystères et farces du moyen-âge en Europe, M. Speaight aborde le théâtre de poupées en Angleterre à partir de la Renaissance, époque glorieuse pour celles-ci qui étaient les reines de la foire St-Barthelemy et qui trouvèrent en Ben Jonson un de leurs plus fervents admirateurs. Ce succès, depuis lors, ne s'est jamais démenti, — succès de montreurs, comme Powell avec ses spectacles luxueux qui imitaient les opéras italiens; comme Foote qui voulait restaurer la simplicité et le bon goût du théâtre primitif et qui s'en prenait à ce qu'il appelait la folie et l'extravagance des temps modernes; succès enfin d'un personnage, comme M. Punch qui, après avoir été seulement le clown, l'amuseur de passage dans des pièces sérieuses ou même des tragédies, devint le héros principal des marionnettes britanniques au point d'en incurver totalement l'évolution à son avantage. Sombre M. Punch! Il faut sans doute être Anglais pour le goûter réellement et le trouver plaisant. Il paraît assez loin de nous, et je m'étonne que des montreurs français aient parfois tenté de l'acclimater en France, et qui plus est! de l'avoir assimilé à notre si humain et si dramatique Guignol lyonnais. C'est en vain qu'on chercherait la moindre humanité chez Punch.

M. Speaight a bien vu les rapports entre le théâtre d'acteurs et le théâtre de marionnettes et il a bien établi, au fil de son récit, ce

double courant qui, depuis toujours, mais, en Occident, seulement dans le cycle populaire du théâtre, fait retrouver simultanément sur la scène et sur le castelet les mêmes personnages et les mêmes pièces. Pratique courante en Orient non seulement dans le théâtre populaire, mais aussi dans le théâtre littéraire. Ainsi les marionnettes n'apparaissent plus, comme ce fut le cas trop souvent et comme le public se l'imagine d'ordinaire, comme un phénomène un peu extérieur au théâtre ou même comme un théâtre dégradé (ce qui est d'ailleurs parfois le cas), mais bien comme deux formes d'un même art.

Où l'on pourrait peut-être un peu chicaner l'auteur, c'est à propos de ses premiers chapitres relatifs aux marionnettes dans l'Antiquité méditerranéenne. C'est un sujet assez peu étudié encore et les documents sont rares, il est vrai et la méthode critique a fait défaut à ceux qui les ont utilisés. Il faudra bien un jour l'aborder sérieusement et montrer chez les poupées des mimes et des phlykaes (et non des phylax, comme l'écrit drôlement M. Speaight — et ce qui a un tout autre sens!) de Grèce et de Sicile, les ancêtres des actuels Karaghiozi athéniens au lieu de se borner à répéter les pages erronées de Magnin et confondre, comme lui encore, les théâtres d'automates fort en vogue alors avec les marionnettes. Comment parler de marionnettes quand la mécanique remplace l'acteur ? Quand lirons-nous une étude sur l'origine des marionnettes qui ne commette pas ce singulier contre-sens?

Beau livre en tout cas, qui fait honneur à son auteur autant qu'à l'édition anglaise.

DANIEL BERNET.

GRÈCE

L'Hellénisme contemporain (1), deuxième série, tome IX, fasc. 2-3, mars-juin 1955.

Alors que, sous l'influence des courants créés par les croisades d'abord et la chute de Constantinople ensuite, l'Occident durant le moyen-âge et la Renaissance découvrait la civilisation byzantine ou reprenait contact avec l'hellénisme antique, l'Empire d'Orient, lui, démantelé et partagé par les Latins avant de succomber sous les coups des Ottomans, allait de son côté, pendant la période mouvementée qui s'étend du XI^e^ au XVI^e^ siècles, subir plus ou moins profondément l'empreinte des « Francs » qui s'y étaient établis eux aussi en maîtres. De cette occupation, l'architecture et la littérature ont conservé des traces multiples. Les églises gothiques de Nicosie (transformées aujourd'hui en mosquées), l'abbaye cistercienne de Daphni, la forteresse de Corinthe, etc., en témoignent, comme les imitations de nos romans de chevalerie et de nos mystères, comme la vogue du pétrarquisme en Chypre, et de la pastorale, du roman et surtout du théâtre en Crète.

(1) *L'Hellénisme contemporain*, revue grecque, rédigée à Athènes en français, se consacre plus particulièrement à l'étude de la Grèce contemporaine et de ses origines, sans être pour autant spécialisée dans un genre particulier, puisqu'aussi bien on y trouve des articles sur le folklore, la littérature, l'histoire ou l'archéologie. Elle réserve, dans chacun de ses numéros, plusieurs pages à l'actualité théâtrale du pays.

M. J. Manoussakas, grand spécialiste de la littérature crétoise, a consacré à celle-ci un long et passionnant exposé qui doit être inséré dans le livre de M. Matton *la Crète au cours des siècles* (2) et qui a été reproduit dans le présent numéro de *l'Hellénisme contemporain* avec de précieuses notes bibliographiques. Des pages nombreuses y sont naturellement occupées par le théâtre et font le point actuel de la question.

Le théâtre crétois, découvert depuis peu et actuellement en cours d'étude et de publication, a commencé à se développer vers 1600 environ, c'est-à-dire pendant les dernières années de la domination vénitienne. Huit textes complets et quelques morceaux sans suite nous ont été conservés qui en attestent l'extraordinaire essor. Imité du théâtre italien de la Renaissance, il lui emprunte sa forme extérieure et ses sujets, comme lui fait usage du chœur, et comme lui, met en scène dans les comédies des personnages fixes et fortement caractérisés. Si l'imitation du modèle va souvent jusqu'à l'imitation de ses défauts (scènes statiques, longueur des dialogues, abus des situations sanglantes, etc.), il arrive aussi, grâce au génie des écrivains, qu'elle les dépasse de beaucoup. L'intérêt de ce théâtre, c'est qu'au delà de ses emprunts à l'étranger, il reste profondément original et profondément grec. Il faudra attendre les grands poètes de la Guerre d'Indépendance pour retrouver, dans la littérature néo-hellénique, les mêmes accents et le même lyrisme.

Les huit textes dramatiques crétois que nous connaissons sont trois tragédies, trois comédies, un drame pastoral et un drame religieux. Le sanglant *Erophile,* écrit vers 1600 par Georges Chortatzis, et joué souvent avec succès à l'époque, raconte comment le roi d'Egypte, après avoir fait mettre à mort Erophile, le mari de sa fille, ce qui a entraîné le suicide de celle-ci, est à son tour tué par le chœur révolté. La pièce est imitée de l'*Orbeche* de Giraldi et ses chœurs de *la Jerusalem délivrée. Le Roi Rhodolinos,* de Jean-André Troïlos (imprimé en 1647) est un conflit de l'amour et du devoir qui se termine par un triple suicide. Le sujet est emprunté au *Roi Torrismondo* du Tasse. *Zénon,* œuvre d'un auteur inconnu, est la seule pièce dont le sujet ne soit pas fictif. Tirée de l'histoire byzantine, elle met en scène les crimes commis par deux cousins pour s'emparer du trône et leur fin lamentable.

Les trois comédies utilisent des types conventionnels, — capitaine-fanfaron, valet glouton, pédant, amoureux, entremetteuse, etc. — mais en leur donnant un caractère proprement crétois. Elles se situent d'ailleurs elles-mêmes à Candie. Ce sont *Katzourbos,* attribuée à Chortatzis, l'anonyme *Stathis,* et *Fortunatos,* écrite par Marc-Antoine Foskolos, qui toutes racontent des amours contrariées et se terminent par des reconnaissances inattendues.

Le drame pastoral *Yiparis* (anonyme et imité du *Callisto* de Luigi Groto) présente l'intérêt d'échapper à la convention du genre en mettant en scène d'authentiques bergers de l'Ida avec leurs mœurs et leur langage et de décrire leur vie avec une réelle fraîcheur.

Le Sacrifice d'Abraham, édité sans nom d'auteur à Venise en 1696, est le chef-d'œuvre de ce théâtre. Un lyrisme de haut vol, une puissance dramatique rarement égalée et une grande vérité psychologique font de cette action biblique volontairement très dépouillée une des meilleures pièces écrites en langue grecque depuis l'Antiquité.

A cette liste, il convient d'ajouter le roman poétique *Erotokritos,* écrit par Kornaros vers 1650. Cette longue histoire aux multiples épi-

(2) Collection de l'Institut français d'Athènes, 1955.

sodes décrit la suite d'obstacles que le bel Erotokritos doit franchir avant de conquérir Arétoussa, fille du roi d'Athènes, et régner avec elle. C'est une des œuvres les plus populaires de la littérature grecque. Nous la signalons à la suite du théâtre crétois parce qu'elle a été adaptée pour la scène et représentée, l'été dernier, avec plus ou moins de succès, dans le jardin national d'Athènes.

DANIEL BERNET.

HAITI

Jean FOUCHARD. — **Plaisirs de Saint-Domingue - Le Théâtre à Saint-Domingue - Artistes et répertoire des scènes de Saint-Domingue.** Imprimerie de l'Etat, Port-au-Prince, Haïti, 1955.

Ces trois volumes ont été conçus comme un seul ouvrage, et la division de la vaste étude de M. Fouchard n'est due qu'aux impératifs de l'édition. Certes, *Plaisirs de Saint-Domingue* peut être lu indépendamment des deux autres volumes par tout lecteur curieux des aspects sociaux, littéraires et artistiques de la vie des colons français à Saint-Domingue au dix-huitième siècle, mais les dernières pages ne font qu'amorcer l'étude des spectacles et de ce « plaisir d'élection » que fut le théâtre pour les grandes villes de Saint-Domingue. Par ailleurs, l'intelligence du deuxième volume, *Le Théâtre à Saint-Domingue,* requiert la connaissance de l'atmosphère si particulière dans laquelle la vie théâtrale de la Reine des Antilles commença, se développa et s'acheva, — combien tragiquement —, dans la seconde partie du dix-huitième siècle. Le troisième volume, *Artistes et Répertoire des scènes de Saint-Domingue,* est une ébauche de dictionnaire biographique des quelque trois cents artistes qui furent attachés aux scènes de la colonie, et un relevé des annonces de représentations telles qu'elles parurent dans les journaux, de 1764 — date de la fondation de la *Gazette de Saint-Domingue* — jusqu'à 1797. C'est l'indispensable complément du volume deux.

Les seules sources relatives à l'histoire du théâtre français à Saint-Domingue étaient jusqu'ici les brèves remarques des voyageurs contemporains et les pittoresques observations disséminées dans la *Description de la Partie Française de Saint-Domingue* par Moreau de Saint-Méry. Avec la patience et la minutie de l'historien de métier doublées du fanatisme de l'amateur, M. Fouchard a fouillé les journaux contemporains, les minutes notariales, les archives publiques et privées; il a poursuivi son enquête d'Haïti en France et aux Etats-Unis et ses efforts ont abouti à une véritable résurrection de la vie théâtrale à Saint-Domingue. Les chercheurs lui seront reconnaissants de cette passerelle jetée entre l'épanouissement dramatique et lyrique de la France et les enfances du théâtre en Amérique. Nombre d'artistes originaires de France, effrayés par les événements révolutionnaires de Saint-Domingue, vinrent en effet enrichir de leurs talents les scènes alors bien primitives du Nouveau-Monde.

Les premières activités théâtrales enregistrées à la colonie datent de 1740. A la période de l'amateurisme et des tâtonnements succéda une ère brillante qui s'étendit sur les trois décades antérieures à la Révolte des Esclaves, soit de 1762 environ à 1791. A l'époque de la

Révolution française, le Cap Français, Port-au-Prince, Saint-Marc, Léogane et les Cayes possédaient des salles de spectacle en pleine activité et des troupes permanentes. Jérémie, Petit-Goâve, Jacmel et des bourgades plus petites encore recevaient les fréquentes visites des compagnies attachées aux deux importants théâtres du Cap et du Port-au-Prince, et des danseurs, voltigeurs sur la corde, manipulateurs d'ombres ou artistes en pyrotechnie qui faisaient le « tour de colonie ».

L'importance des salles de spectacle était à l'échelle des villes. La Comédie du Cap pouvait recevoir 1 500 personnes, celle du Port-au-Prince 750, celle de Saint-Marc 500. L'agencement des salles était très semblable à celui des théâtres de France, mais les loges à l'arrière de l'amphithéâtre étaient réservées aux mulâtres et aux nègres libres et on y accédait par un passage spécial.

Aux soirs de représentation, l'atmosphère était très gaie et très animée. Les séduisantes créoles rivalisaient d'élégance pour venir à la Comédie. Dans les couloirs, les colons parlaient affaires, profitant de ce précieux terrain de rencontre neutre qu'était le théâtre dans une colonie où la vie de société n'existait pas.

En théorie, les représentations avaient lieu deux ou trois fois par semaine. En fait, représentations à bénéfice, représentations au profit d'œuvres charitables tenaient le théâtre ouvert cinq soirs sur sept. Le spectacle commençait à la tombée du jour, entre six et sept, pour se terminer aux environs de dix heures. Les prix des places étaient peu élevés : deux gourdes aux premières loges, une aux deuxièmes loges et au parterre; militaires et gens de couleur ne payaient qu'une demi-gourde. C'était à peu près le même public qui remplissait les salles soir après soir, ce qui obligeait les troupes à renouveler sans cesse leurs programmes. Les meilleures pièces pouvaient difficilement être jouées trois fois en l'espace de six mois.

Les troupes des deux grands théâtres, au Cap et au Port-au-Prince, comptaient une vingtaine de comédiens et dix à douze musiciens. Les salaires des artistes, 4 000 livres par an environ pour les musiciens, 12 000 pour les acteurs et chanteurs — s'enflaient parfois des profits des « représentations à bénéfice » où s'étalait l'ostentation des colons. Parfois aussi, des besognes fort étrangères aux arts de la scène aidaient à constituer plus vite le pécule qui permettrait le retour en France. Telle comédienne blanchissait les dentelles et les bas de soie, Fontaine, directeur de la Comédie du Cap, vendait souliers et meubles, Dubuisson, acteur et auteur dramatique, confectionnait des feux d'artifice, Moretti, équilibriste et « Voltigeur du Roi », soignait les dents des dames. Le trop célèbre Maulan, ex-mari de la cantatrice Saint-Huberty, fut musicien à la Comédie et Commissaire de la Sénéchaussée; Prinville, que l'histoire du théâtre en France connait sous le nom de Volange, était huissier le matin et le soir valet de comédie.

Des noms fameux en France figurent dans la liste des artistes de Saint-Domingue. Placide, Ribié, Mayeur de Saint-Paul, Sophie Forest, anciens danseurs et comédiens de la Troupe de Nicolet, circulèrent longuement à travers la colonie. Parmi les acteurs qui firent carrière à Saint-Domingue, il faut retenir les noms de ce Chevalier du Boulay de qui Moreau de Saint-Méry écrit : « *...j'ose prononcer hardiment que Préville eût voulu jouer comme lui* », de Mme Marsan (Jeanne-Marie Chapizeau), comédienne et cantatrice de talent qui fit les délices du Cap, et de deux artistes originaires de la colonie, le Capois Claude Clément et une jeune artiste de couleur, Mlle Minette. Le « Gros Clément » excellait dans les rôles comiques et interprétait avec la verve la plus plaisante le répertoire créole qu'il contribua

de façon si importante à créer. A Mlle Minette, « métive » de Port-au-Prince, revient la gloire d'avoir franchi, grâce à son talent, les barrières des préventions coloniales. Elle débuta à quinze ans et pendant neuf ans chanta tous les grands rôles d'opéra avec un succès constant. M. Fouchard consacre un chapitre spécial à la carrière de Minette et à celle de sa sœur Lise, presque aussi brillamment douée.

Le répertoire, très vaste, était semblable à celui des grands théâtres de la province française à la même époque. On joua Molière, Racine, les deux Corneille, Marivaux, Beaumarchais, Voltaire et les éphémères productions des féconds vaudevillistes contemporains. Dans le domaine musical, Jean-Jacques Rousseau, Favart, Grétry, Gluck, Monsigny, Martini, Dalayrac connurent une grande faveur. Le *Devin du village* resta trente ans au répertoire. Une vingtaine d'acteurs attachés aux différentes scènes de la colonie enrichirent le répertoire de pantomimes, de petits opéras, de drames et de tragédies dans le goût du temps. Plus curieuses sont les comédies locales, versions « créolisées » de pièces françaises, ou œuvres originales. A noter aussi les œuvres dramatiques de circonstance inspirées par la nouvelle des événements de juillet 1789 et celle de l'abolition de l'esclavage.

Les pièces étaient montées avec un luxe extraordinaire de costumes et de décors. Le public du temps adorait les feux d'artifice sur scène, les bûchers en flamme, les coups de foudre et le spectacle nostalgique de la neige et des arbres couverts de glaçons et de gelée blanche...

Le soir du 22 août 1791, on jouait l' *Orphelin de la Chine* au théâtre du Cap. Dans la nuit, la Révolte des esclaves transforma la plaine du nord en un immense brasier. La Comédie ferma ses portes. Elle fut détruite en 1793 dans l'incendie général de la ville. Les scènes du Port-au-Prince et de Saint-Marc connurent un même sort. Quand, sur l'initiative de Toussaint-Louverture, des théâtres se rouvrirent, les grâces du dix-huitième siècle avaient fait place aux pièces patriotiques où les Haïtiens libérés chantaient leurs victoires et les héros de leur indépendance. Une nouvelle époque commençait. Souhaitons qu'elle trouve pour l'étudier un chercheur aussi attentif que M. Fouchard.

Peut-être pourrait-on reprocher à l'auteur une surabondance de citations. Cependant, si certaines d'entre elles débordent le sujet, elles sont toujours intéressantes et l'on comprend que M. Fouchard n'ait pas eu le cœur de replonger dans la poussière de l'oubli des documents que nul autre, de longtemps, n'ira exhumer.

Aucun des volumes ne comporte un index, omission particulièrement regrettable dans *Plaisirs de Saint-Domingue* où l'on s'égare aisément. Le relevé chronologique du répertoire gagnerait à être accompagné d'une liste alphabétique des titres réels des œuvres représentées, avec les noms des auteurs et l'indication de la date de première représentation.

Signalons que le deuxième volume de M. Fouchard, *Le Théâtre à Saint-Domingue,* s'est vu décerner le Prix de l'Alliance Française de Port-au-Prince « pour la meilleure étude historique présentée en l'année du Tri-Cinquantenaire de l'Indépendance d'Haïti ».

SYLVIE CHEVALLEY.

ITALIE

A. CAP. — **Enciclopedia dello Spettacolo.** Tomes I et II, 2 vol. reliés, 28 × 20, 1.615 et 1.744 p., nombreuses illustrat., texte et hors-texte, noir et couleurs, publiés sous les auspices de la fondation Giorgio Cini, G. C. Sansoni. Casa, editrice » Le Maschere », Roma.

On ne saurait trop applaudir à une aussi considérable entreprise, dont notre regretté ami Silvio d'Amico fut l'animateur et le directeur avec son fils Sandro pour rédacteur en chef. C'est avec une grande joie que nous y avons personnellement collaboré et en qualité de Président de la Société d'Histoire du Théâtre invité nos amis et nos membres à y collaborer. Les deux premiers tomes ne nous déçoivent pas, malgré quelques erreurs de détail et quelques lacunes inévitables : il y a là une somme d'information universelle d'une réelle valeur et actuellement unique, appelée à rendre les plus grands services et que nous espérons voir dans toutes les bibliothèques françaises. Silvio d'Amico avait tenu à ce que chaque article soit accompagné d'une note bibliographique. La plupart de celles-ci sont importantes et donnent à ces deux tomes une valeur documentaire du plus haut intérêt. Nous avons eu plaisir à constater que, parmi les collaborateurs, nombre d'entre eux sont non seulement des historiens mais des praticiens des arts et métiers du spectacle.

L. Ch.

MUSIQUE ET DANSE

Max d'OLLONE. — **Le Théâtre lyrique et son public.** Paris, La Palatine édit., 1955, 278 p., ex. mus.

M. Max d'Ollone parle de l'art lyrique au nom du public, mais il en parle aussi en parfaite connaissance de cause.

Pourquoi y a-t-il désaffection des ouvrages nouveaux ?

Parce qu'on n'y chante plus guère, plus exactement parce qu'il n'y a plus ni morceaux ni airs, et que la voix y est trop souvent traitée sans ménagement. Et puis, ayons le courage de le dire, une majeure partie du public ne vient pas au théâtre de musique *que pour la musique* (ce qui ne veut pas dire, pour autant, qu'il faut le gaver de spectacle pour lui faire passer une partition en fraude).

Ce livre fort bien ordonné qui successivement examine « la conception Mozart », « la forme opéra », « son évolution au XIX^e^ siècle », « l'enseignement de Massenet », « les difficultés morales et intellectuelles du compositeur », etc., consacre une dizaine de pages fort instructives à ce « précurseur méconnu » du drame lyrique que fut Grétry.

Cette étude ne saurait manquer d'intéresser vivement l'amateur d'art lyrique, car il y trouvera clairement exprimé son point de vue; il pourra être consulté avec profit par bien des apprentis créateurs

qui y puiseront les solides conseils d'un bon artisan épris de son métier, et en tant qu'essai, il contribuera à l'histoire de l'art lyrique de la fin du XIXe siècle à nos jours.

ANDRÉ BOLL.

Claude ROSTAND. — **Brahms.** Tome II. Paris, Plon, édit., 384 pages, 1955.

Nous avons parlé en son temps (vol. II de cette Revue), du premier tome que Claude Rostand a consacré à Brahms. Ce second livre a été établi selon la même méthode et analyse de façon magistrale l'œuvre du maître, de 1863 (Brahms avait alors 30 ans) jusqu'à sa mort survenue en 1897.

Il comporte en outre une table complète des œuvres des deux volumes, un index alphabétique des principaux noms cités ainsi qu'une biographie sommaire et une discographie.

Quitte à nous répéter, une telle étude fera date dans l'histoire de la musicographie.

ANDRÉ BOLL.

Nathalie GONTCHAROVA, MICHELLARIONOV, Pierre WORMS. — **Les Ballets russes. Serge de Diaghilew et la décoration théâtrale.** 1 vol., 18 × 23, 120 p., 31 pl. hors-texte, n. et coul., P. Worms, édit. d'art, Belvès, Dordogne.

Nous connaissions cet ouvrage dont l'édition originale fut publiée en 1930, une édition nouvelle s'imposait. Nous ne parlerons pas ici de la qualité des illustrations qui conservent le souvenir des décors suscités par Diaghilev qui marquent une date importante de l'histoire de la décoration théâtrale. Pourtant, nous ne saurions cacher l'émotion que nous avons ressentie en revoyant les maquettes d'Alexandre Benois, Léon Bakst, Gontcharova, Larionov, Picasso, Matisse, Marie Laurencin, G. Braque, Pruna, Derain, Iacouloff, Chirico ou Rouault. Combien depuis lors s'en sont inspirés, jusqu'à la plus plate imitation, jusqu'au plus sordide plagiat.

Ce qui, pour l'historien des spectacles soucieux de remonter aux sources, fait l'intérêt de cette luxueuse — et financièrement très abordable — publication, c'est d'y trouver un *Tableau récapitulatif des Ballets et Opéras montés par Serge Diaghilev et sa Compagnie de Ballets Russes de* 1908 *à* 1929 *avec un Classement par ordre alphabétique des auteurs de maquettes, de décors et de costumes.* Les auteurs se sont appliqués, dans cette nouvelle édition, à réparer un certain nombre d'erreurs et d'omissions de l'édition originale. Après vingt-cinq années, les chapitres consacrés aux conceptions de Diaghilev demeurent un document capital.

LÉON CHANCEREL.

Hélène JOURDAN-MORHANGE. — **Mes amis musiciens.** Paris. Edit. fr. réunis, 220 p., 8 pl. h.-t., 1955.

Hélène Jourdan-Morhange, violoniste de grand talent dont la carrière a été cruellement interrompue par des douleurs musculaires, a connu intimement tous les grands musiciens de notre époque. Après

avoir fait paraître un livre ravissant sur son grand ami Ravel (*Ravel et nous,* Ed. Mil. du Monde, Genève) elle vient de réunir ses souvenirs sur les compositeurs qu'elle a non seulement fréquentés mais interprétés. Et cela nous vaut une série de portraits esquissés des grands disparus (Gabriel Fauré, Satie, Kœchlin, Delvincourt, Roussel, Honegger) et des vivants (de Florent Schmitt à Sauguet en passant par Milhaud, Poulenc, Auric, Tailleferre, Roland Manuel...) Naturellement, en parfaite musicienne, Hélène Jourdan-Morhange caractérise leur talent, mais c'est surtout la personnalité de chacun d'eux, prise sur le vif qui donne une saveur toute particulière à ses récits : un précieux et sincère document pour la « petite histoire ».

André Boll.

BIBLIOGRAPHIE

(Voir « Avertissement et Plan », I-II, 1948, p. 99)

Nous rappelons que nous ne donnons qu'un aperçu très sommaire des publications récentes dont certains de nos confrères ont eu l'occasion de prendre connaissance au cours de leurs propres recherches et travaux. Voir à la rubrique *Livres et Revues* le compte rendu de quelques ouvrages et articles non mentionnés dans cette notice.

ABRÉVIATIONS

A. - *Arts.* — **A.N.** - *Age Nouveau.* — **B.E.T.** - *Boletin Estudios de Teatro.* — **B.H.T.P.** - *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais.* — **B.M.H.** - *Bulletin of the Modern Humanities Research Association.* — **B.N.T.C.** - *Bulletin National Theatre Conference.* — **B.V.** - *Biennale di Venezia.* — **C.** - *Combat.* — **C.D.O.** - *Courrier Dramatique de l'Ouest.* — **C.R.** - *Compte-rendu dans la Revue.* — **C.R.B.** - *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault.* — **E.** - *Etudes.* — **E.A.** - *Etudes Anglaises.* — **E.G.** - *Etudes Germaniques.* — **E.I.D.T.** - *Echanges Internationaux dans le Domaine du Théâtre.* — **E.N.** - *Education Nationale.* — **E.Ph.** - *Etudes Philosophiques.* — **E.S.** - *Etudes Soviétiques.* — **E.T.** - *Education et Théâtre.* — **E.T.J.** - *Education Theatre Journal.* — **F.** - *Figaro.* — **F.L.** - *Figaro Littéraire.* — **Fr. R.** - *French Review.* — **Fr. St.** - *French Studies.* — **G.R.** - *Germanic Review.* — **H.M.** - *Hommes et Mondes.* — **H.R.** - *Hispanic Review.* — **I.D.** - *Il Drama.* — **I.T.** - *Illustre Théâtre.* — **J.F.B.** - *Journal Français du Brésil.* — **L.F.** - *Lettres Françaises.* — **L.M.** - *Larousse Mensuel.* — **M.F.** - *Mercure de France.* — **M.K.** - *Maske und Kothurn.* — **M.L.N.** - *Modern Language Notes.* — **M.L.Q.** - *Modern Language Quarterly.* — **N.L.** - *Nouvelles Littéraires.* — **O.B.M.** - *Opéra-Ballet-Music-Hall.* — **P.F.** - *Plaisir de France.* — **P.M.L.A.** - *Publications of Modern Language Association.* — **P.P.** - *Plays and Players.* — **Q.J.S.** - *Quarterly Journal of Speech.* — **R.H.L.** - *Revue d'Histoire Littéraire.* — **R.L.C.** - *Revue de Littérature Comparée.* — **R.P.** - *Revue de Paris.* — **R.S.T.** - *Rivista di Studi Teatrali.* — **R.T.** - *Revue Théâtrale.* — **S.** - *Sipario.* — **S.A.B.** - *Shakespeare Association Bulletin.* — **Sc.** - *Scenario.* — **Sc. I.** - *Scena Illustrata.* — **St. Ph.** - *Studies in Philology.* — **T.G.** - *Tribune de Genève.* — **T.M.** - *Théâtre dans le Monde.* — **T.N.** - *Theatre Notebook.* — **T.P.** - *Théâtre Populaire.* — **V.I.** - *Vie Intellectuelle.* — **Y. Fr. St.** - *Yale French Studies.*

Cette notice a été établie par Rose-Marie Moudouès *avec la collaboration de* M. Brahmer *(Pologne)*, René Thomas Coèle *(France)*, A. Dughera *(République Argentine)*, L. F. Rebello *(Portugal)* et des membres de la Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du spectacle : F. Bruijn *(Pays-Bas)*, D. Diederichsen *(Allemagne)*, E. Von Frenckell *(Finlande)*, A. Kahn *(Grande-Bretagne)*.

I

BIBLIOGRAPHIES

1. *Yearbook of Comparative and general literature.* III, Chapel Hill, N.-C. The University of Carolina Press, 1954.

2. *Gustav-Gugitz-Bibliographie.* In Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theater Forschung, 1951-1952.

3. *Jean Cocteau : Essai de bibliographie,* Biblio, 1955, N° 8.

4. *Photographies de théâtre en France et dans le monde, de* 1949 *à* 1956, parues dans **T. M.** Index in **T. M.** IV, 4.

5. BRANDSTADTER (G.). — *Eine O'Casey-Bibliographie.* Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik. II, 2.

6. BRENNER (C. D.). — *A bibliographical list of plays in the french language* 1700-1789. Berkeley.

7. HAUPT (Helga). — *Verzeichnis des Schrifttums über Franz Schmidt.* Wien, Osterr. Bundesverlag ,1955, 8 p.

8. KLAIN (J. M.). — *Doctoral projects in progress in theatre arts,* 1954. **E.T.J.,** VII, N° 2.

9. KNOWER (F. H.). — *Graduate theses in Theatre* 1953. Ibid.

10. MARRAST (Robert). — *Essai de bibliographie de Rafael Alberti.* Bulletin Hispanique, LVII, N^{os} 1-2.

11. OPPENHEIMER (Max Jr). — *Bibliographical note on the parte* XXV *de Comedias.* **M.L.N.** (Baltimore), LXVI, 1951, p. 163-65.

12. SERIS (Homero). — *Manual de bibliografía de la literatura española.* Syracuse, Centro de Estudios Hispánicos, 1954. 2^{e} fasc.

13. SIMON DIAZ (José). — *Bibligorafía de la literatura hispánica.* Adiciones al tomo I, II, III. Revista de Literatura V, N^{os} 9-10.

14. VALLE (Rafaël Heliodoro). — *Bibliografía de Don Juan.* Universidad de Antioquia, XXX, N° 119.

15. VALLE INCLAN (R. M. de). — *Bibliographie.* Revista de Literatura, III. N^{os} 6, 1953.

Voir aussi N° 500, 806.

II

RÉPERTOIRES - CATALOGUES

16. *Annuaire du théâtre, musique ,radio, télévision.* Paris, Raoult 1955, 1300 p., 500 ill.

17. KOSCH (Wilhelm). — *Deutsches Theater-Lexikon.* Lieferung 12.

a) Bibliothèques publiques et privées

18. *Spectacles-documents.* N° 3, 1955.

Conférences et congrès. Informations. Périodiques des arts du spectacle (Espagne, Italie).

19. McDOWELL (John H.). — *Theatre Library OSU.* Players Magazine, may 1955.

20. TANFANI (Carla-Emilia). — *Les bibliothèques italiennes de théâtre.* Spectacles-documents, N° 3.

b) Archives

21. *Etat des inventaires des Archives Nationales, départementales, communales et hospitalières, supplément* 1937-1954 *et addendum jusqu'au* 31 *juillet* 1955. Paris, Imprimerie Nationale, 1956.

c) Musées et collections

22. GAZAGNE (Paul). — *Le Musée de la Comédie-Française.* **I. T.,** N° 4.

23. LAVER (James). — *Theatersammlungen am Victoria-und-Albert Museum.* **M. K.** I., 1-2, 1955.

24. VITTADINI (Stefano). — *Das Museo teatrale alla Scala* [Milan]. Ibid, I, 1-2, 1955.

d) Expositions

25. *Europaïsche Theateraustellung.* Katalog bearbeitet von Franz Hadamowsky und Heinz Kindermann. Wien, Wilhelm Frick Verl. 368 p., 64 ill.

26. *Gérard de Nerval.* Catalogue de l'exposition organisée pour le 100e anniversaire de sa mort. Paris, Bibliothèque Nationale, 1955.
Préface de Julien Cain. Chronologie de la vie et des œuvres de G. de Nerval.

27. *Teater.* Copenhague, 1955.
Catalogue de l'exposition organisée à Copenhague, à l'occasion du jubilé de N.-J. Mydtskov (photographe). *Textes de Robert Neiiendamm : Billedet og teatret... Af Svend Kragh-Jacobsen : Mydtskov-fotografier-teater. Répertoire de* 959 *phot.* 35 *ill.*

III

GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, Philosophie et Techniques dramatiques

28. *Crise du théâtre.* Enquête du Figaro. 15, 17, 20, 29-30 oct., 1er-2 nov. 1955.
Réponses de : Gilberte Refoulé, Mary Grant, J.-L. Barrault, André Barsacq, Dolly Fairlie, Maxime Fabert, Georges Charaire et Pierre Sonnier, Jean Darcante.

29. *Jean-Paul Sartre nous parle de théâtre.* **T. P.** N° 15, 1955.

30. *Jean Vilar s'explique.* Bref [Journal des Amis du T.N.P.], N° 7.
A propos de l'interview de Sartre dans **T. P.**

31. *Controverse J.-P. Sartre-Jean Vilar.* L'Express, 24 nov. 1955.

32. *Le contrôleur. La boîte à sel.* C.D.O., N° 18, 1956.
La chronique est consacrée à la controverse Sartre-Vilar sur le Théâtre Populaire.

33. ABRAHAM (Pierre). — *Place au théâtre.* Europe, Nos 114-115.

34. ALBRIGHT (H. D.) and others. — *Principles of theatre art.* Boston, Houghton, 1955, 590 p.

35. BARLOG (Boleslaw). — *Ist das Theater überflüssig.* **M. K.** I, 1-2, 1955.

36. BRAUN (Félix). — *Das Theater in unserer und jeder Zeit.* Ibid.

37. DRIMMEL (Heinrich). — *Vom Sinn des Theaters in unserer Zeit.* Ibid.

38. DUGHERA (Eduardo A). — *El Texto en el Teatro actual.* Universidad, N° 29, Santa Fe, Argentina, 1954.

39. ERGENS (Renate). — *Pessimisme et christianisme dans le théâtre français contemporain.* Wien, 1954, 209 p.

40. GARCIA LORCA (F.). — *Sur le théâtre.* Europe, Nos 114-115.
Textes publiés in Le défenseur de Grenade, 8 *avril* 1936.

41. IERSEL (Kees Van). — *De Parijse avant-garde : absurd theater.* Het Toneel 1955, Nos 3-4.
Opinion d'un metteur en scène expérimental néerlandais, sur le théâtre d'avant-garde à Paris.

42. MADAULE (Jacques). — *Ce que l'on attend du théâtre.* Bref, N° 11.

43. PELLIGRINI (Alessandro). — *Theater und chor.* **M. K.**, I, 3-4, 1955.

44. POLIERI (J.). — *Le théâtre kaléidoscopique.* **R. T.**, N° 30.

45. SANDBERG (Henri). — *Experimenteel Toneel.* Het Toneel, 1955, Nos 3-4.

46. VITALY (Georges). — *Il n'y a que deux formes de théâtre : le boulevard et l'autre.* Bref, N° 10.

b) Le théâtre et la vie politique et sociale

47. *L'argent contre le théâtre.* Enquête de A. Halimi. Le Strapontin, N° 10 et 11.
Réponses de : R. Rouleau, S. Pitoëff, J.-M. Serreau, P.-A. Touchard.

48. *Housing the arts.* Tenth annual report, 1954-55 of the Arts Council of Great Britain.

49. BARRAULT (J.-L.). — *Notre parterre.* **L. F.** N° 590.
Le Comédien et le public, rétablissement du parterre au Théâtre Marigny.

50. BRUFORD (W. H.). — *Uber Wesen und Notwendigkeit der Publikumsforschung.* **M. K.** I, 1-2, 1955.

51. CSOKOR (Franz Theodor). — *Zeit und Zeitlosigkeit im Drama.* Ibid.

52. FALANSWA (Xavier). — *Le théâtre dans la société.* Théâtre de Belgique, N° 6, 1955.

53. FASHENDER (Billy). — *Le théâtre dans la Société.* Ibid., N° 7.

54. GASSNER (John). — *Le théâtre social contemporain.* **T.M.**, Vol. IV, N° 4, 1955.
Six commentaires : Harold Clurman, Richard Hey, Morvan Lebesque, Arthur Miller, J.-B. Priestley, John Whiting. Commentaire yougoslave. Le point de vue soviétique.

55. GAUTIER (Jean-Jacques). — *Un après-midi pas comme les autres à la Centrale de Melun ou les détenus s'évadent dans la joie avec Molière.* **F.**, 12-13 novembre 1955.

56. HUDSON (Lynton). — *Life and the theatre.* New-York, Roy, 1955.

57. HUNTER (Kermit). — *The theatre meets the people.* **E.T.J.**, VII, N° 2.

58. KINDERMANN (Heinz). — *Notwendigkeit und Aufgaben der Spielplanforschung.* **M. K.**, I, 1-2, 1955.

59. NEWTON (Robert G.). — *From this way come understanding.* Act., Autumn 1955. Vol. I, N° 3.

60. QUÉMENEUR (Pierre). — *Paradoxe du spectateur.* Réforme N° 566, 21 janvier 1956.

61. REMOND (André). — *Quelques aspects de la vie sociale dans le théâtre à Langres vers la fin du moyen âge.* Revue d'histoire économique et sociale, 1955, N° 1.

62. SAMACHSON (D. and J.). — *Let' meet the theatre.* New-York, Abelard Schumann, 1955, 255 p.

63. SIMON (Alfred). — *Un théâtre face au public.* **C.R.B.**, N° 11, 1955.

64. TIERLINCK (Hermann). — *Théâtre expression de notre temps.* Théâtre de Belgique, N° 7.

65. TOUCHARD (Pierre-Aimé). — *Der wahre Sinn des Theaters unserer Tage.* **M. K.**, I, 1-2, 1955.

IV

THÉATRES ET TROUPES

a) Histoire

66. P. G. — *Répertoire de la Compagnie Renaud-Barrault.* Paris-Théâtre, N° 96.

67. *Présentation de la Compagnie Jacques Fabbri par son animateur.* In programme de *Jules*, Théâtre Antoine, février 1956.

68. CEZAN (Claude). — *La salle Ventadour redeviendra-t-elle un théâtre ?* **N. L.**, N° 1484, 9 février 1956.

69. DENYS (Jean). — *La troupe Grenier-Hussenot.* Paris-Théâtre, N° 103.

70. *Le théâtre Charles de Rochefort.* Ibid., N° 101.

71. DERVAL (Paul). — *The Folies-Bergères.* Translated from the French by Lucienne Hill. With a preface by Maurice Chevalier. Methuen, 1955, IX-147 p., 32 pl.

72. HORN-MONVAL (Madeleine). — *Der Umschwung auf der französischen Bühne in den Jahren* 1910 *bis* 1913.

73. LOUGH (J.). — *French actors in Paris from* 1612 *to* 1614. **Fr. St.**, July 1955.

74. LOISELET (J.-L.). — *La vie d'un théâtre à Paris au temps de Molière.* La Revue Française, mai 1955.

75. MONGREDIEN (Georges). — *Le théâtre du Marais au XVII^e siècle.* **E. N.**, 1955, N° 28.

76. TOUCHARD (P.-A.). — *Les théâtres de la capitale sont-ils dirigés ?* **A.**, N° 518.

77. *Le nouveau Joannidès.* **I. T.**, N° 4.
Les Doyens de la Comédie-Fran;aise, les administrateurs, sociétaires et pensionnaires retraités ou démissionnaires. Vie privée de la Comédie-Française, sept. 1954-*juillet* 1955.

78. *Le nouveau Joannidès.* **I. T.**, N° 5.
Créations et reprises. Calendrier des spectacles, sept.-oct.-nov. 1955. *Les services administratifs de la Comédie-Française.*

79. BOURIN (André). — *Pas de crise chez Molière, nous disent Pierre Descaves, Aimé Clariond et Jean Meyer.* **N. L.**, N° 1481, 19 janvier 1956.

80. DUSSANE. — *Batailles politiques au Théâtre-Français.* **F. L.**, N° 493.
Coriolan. *E. Fabre, P. Fresnay, etc.*

81. — *Complots et triomphes au Théâtre-Français.* **F. L.**, N° 491.

82. LEMARCHAND (J.). — *Une crise de la Comédie-Française.* **F. L.**, N° 508.

83. MAURIAC (François). — *Le théâtre de la Pétaudière.* **F. L.**, N° 506.

84. TOUCHARD (P. A.). — *Histoire sentimentale de la Comédie-Française.* Paris, Le Seuil, 1955. 1 album 22×28, 128 p. ill.

b) Architecture, aménagements, équipement

85. STEFEN (Joseph). — *Theatre in the round.* London, Studio Theatre Ltd 1955.

86. — *Theatre in the round.* **P. P.**, Vol. II, N° 11, 1955.

87. VESSEUR (Vim). — *Pleidooi voor een open podium.* Het Toneel, 1955, N^os 3-4.
Article sur un théâtre en rond.

c) La représentation : mise en scène, décoration éclairage, distribution, etc.

88. *La mise en scène de Vilar au T.N.P.* Art et Industrie. N° 29, 1955.

89. ALEXANDRE (Roland). — *Le jeune premier.* **L. F.**, N° 606.
Sur l'emploi de jeune premier.

90. BATY (Gaston). — *L'esthétique du décor* (1937). Kroniek Kunst en Cultur, XV, N° 10.

91. BOLL (André). — *La décoration théâtrale. Alerte au réalisme.* Le Strapontin, N° 10.

92. BRION (Marcel). — *Léonor Fini et son œuvre.* Paris, Lib. J.-J. Pauvert, 1955, 20×20.

93. — *Naturel et surnaturel dans l'œuvre de Léonor Fini.* Preuves, N° 57.

94. McDOWELL (J. H.). — *Research in Prompt Books.* The OSU Theatre Collection Bulletin, Vol. I, N° 2, 1955.

95. VEDIER (Georges). — *Origine et évolution de la dramaturgie néo-classique.* Paris, Presses Universitaires de France, 1955, in-8°.
L'emploi du rideau d'avant-scène.
Voir aussi N° 162, 806.

d) Costume, masque, maquillage, accessoires

96. LION (Suzanne). — *Théâtre et couture.* **I. T.**, N° 5, 1955-1956.

97. HEUZEY (J.). — *Le costume de théâtre dans la tapisserie au XVII^e siècle.* In Actes du 1^er Congrès international d'histoire du Costume (31 août-7 sept. 1952). Venezia. Centro Internazionale delle Arti del Costume, 1955.

98. HOEFNAGELS (Lou). — *Maskers, Maskers maken, er mee spelen.* Ed. J. Muusses, Purmerend, 1955, 21,5×14,92.
Masques, fabrication et jeu sous le masque.

99. — *De Magie van het Masker.* Ed. AO-Reeks, Westeinde, 16 pages.

100. KRIEN (Gisèle). — *Die Angleichung der tragischen und komischen Theatermasken in der spätrömischen Zeit.* **M. K.**, I, 1-2, 1955.

101. LION (Suzanne). — *La plus jolie mode.* **I. T.** N° 4.

102. PIRCHAN (Emil). — *Die lachende Maske. Bühnewitz und-Blitze.* (Neuaufl.) Wien, Frick, 1955, 240 p., ill.

Voir aussi N° 162, 837.

e) Direction et administration

103. STACEY (Roy). — *Theatre directory : suppliers and organizations.* London, Stacey Publications, 1955, 16 p.

f) Législation

104. J. L. — *La Société des auteurs s'en va-t-en-guerre!* **F. L.**, N° 500.

105. REARDON (W. R.). — *The tradition behind bostonian censorship.* **E.T.J.**, Vol. VII, N° 2.

V

LE COMÉDIEN

106. *Lettre de Got à Antoine.* **E. T.**, N° 28.

Sur le comédien. Extrait des mémoires de Got.

107. *La Comédie Française rajeunit sa diction.* Interview d'Henri Rollan. **A.**, N° 552.

A propos de la prononciation (e muet, hiatus, liaisons diverses).

108. *Regards sur la journée d'un acteur.* **T. M.**, Vol. IV, N° 1.

Au Brésil, en Islande, au Japon.

109. ANTONETTI (Charles). — *Notes pour un cours d'art dramatique.* **E. T.**, N° 28.

110. — *Notes pour un cours d'art dramatique.* **E. T.**, N° 30.

111. BARRAULT (J.-L.). — *Un commentaire français* [aux théories de Brecht et Stanislavski[. **T. M.**, Vol. IV, N° 1,

Voir N°s 113 *et* 115.

112. BERGE (Yvonne). — *Lettre à J.-L. Barrault sur le problème du geste.* **C.R.B.**, N° 14, 1955.

113. BRECHT (Bertolt). — *Description sommaire d'une nouvelle technique d'interprétation qui produit un effet d'éloignement.* **T. M.**, Vol. IV, N° 1.

114. CLARIOND (Aimé). — *Sur la profession de comédien aux Français.* **I. T.**, N° 5, 1955-1956.

115. GOURKINFEL (Nina). — *L'acteur selon Stanislavski.* **T. M.**, Vol. IV, N° 1.

116. HALIMI (André). — *L'enseignement de l'art dramatique.* Le Strapontin, N° 6.

Sur les écoles françaises : Ecole du Spectacle, Centre d'Art Dramatique, Conservatoire.

117. LANE (Yoti). — *The Psychology of the actor.* Act, Vol. I, N° 3. Autumn, 1955.

118. MacOWAN (Michael). — *Learning to act.* **P. P.**, Vol. II, N° 10, July1955.

119. — *Place for discovery.* Ibid., N° 11.

120. MILES (Bernard). — *T. V. and the actor.* Act. Vol. I, N° 3, Autumn 1955.

121. MONTHERLANT (Henry de). — *Jeunes génies.* **N. L.**, N° 1476.

Récit de l'audition de jeunes enfants-comédiens en vue de distribuer La Ville dont le Prince est un enfant.

122. — *L'enfant comédien.* **I. T.**, N° 4.

Propos recueillis par J. de Beer.

123. REDGRAVE (Michael). — *Un commentaire britannique* [aux théories de Brecht et Stanislavski[. **T. M.**, Vol. IV, N° 1.

Voir N° 113 *et* 115.

124. SAINT-DENIS (Michel). — *Formation du jeune acteur.* Ibid.
Voir aussi N°s 839, 840.

VI

BIOGRAPHIES

125. FARNOUX-RAYNAUD (L.). — *Le théâtre* 1900 *et les monstres sacrés.* Le Crapouillot, N° 29.

126. MADIS (Alex). — *Comédiens d'hier. Victor Boucher, Marguerite Moreno, Jeanne Cheirel.* Revue des Deux Mondes, 1955, N° 10.

127. LUGUET (André). — *Le feu sacré.* Souvenirs. Paris, La Palatine, in-16, 300 p.

Sarah Bernhardt, Le Bargy, Victor Boucher, Maurice Chevalier, Gaby Morlay, Lugné Poë, J. Feyder, André Roussin, Henri Jeanson, Elvire Popesco, G. Garbo, etc.

128. MÉRODE (Cléo de). — *Le ballet de ma vie.* Préface de A. de Fouquières. Paris, Pierre Horay, 288 p.

Saint-Saëns, Gounod, Proust, Massenet, Richepin, Reynaldo Hahn, Colette, Sarah Bernhardt.

ALEXANDRE (Roland)

129. DRUON (Maurice). — *Roland Alexandre.* **L. F.**, N° 606.

130. LECONTE (Cl.-H.). — *Roland Alexandre.* **O.**, 2 février 1956.

131. MAGNAN (Henry). — *Roland Alexandre et son image.* Ibid.

132. MANCEAUX (Michèle). — *Roland Alexandre.* L'Express, 2 février 1956.

133. ROLLAN (Henri). — *J'ai vu arriver un jeune adolescent...* **L. F.**, N° 606.

134. — *J'aimais bien Roland Alexandre, élève capricieux.* **A.**, N° 554.

135. SAVARY (Léon). — *Autour de la disparition tragique de Roland Alexandre.* **T. G.**, 10 février 1956.

BARRAULT (Jean-Louis)

136. ARAGON. — *J.-L. Barrault.* **L. F.**, N° 590.

BOGAERT (Lucienne)

137. G. G. — *Lucienne Bogaert.* Paris-Théâtre, N° 101.

DESAILLY (Jean)

Voir N° 149.

FABBRI (Jacques)

138. AYMÉ (Marcel). — *Jacques Fabbri.* In programme de *Jules*, Théâtre Antoine, février 1956.

FABRE (Emile)

139. SEE (Edmond). — *Emile Fabre, homme de théâtre.* **I. T.**, N° 5.

FEUILLERE (Edwige)

140. *Edwige Feuillère, a great french actress.* **P.P.**, Vol. II, N° 12, septembre 1955.

GERBER (Hélène)

141. LOURSON (Laurent). — *Hélène Gerber ou la probité dans l'art.* **T. G.**, 19 janvier 1956.

JOUVET (Louis)

142. RENAUD (Luc). — *Louis Jouvet animateur et comédien.* Paris-Théâtre, N° 96.

KORENE (Vera)

143. *Vera Korène.* **I. T.**, N° 4.

MISTINGUETT

144. COCTEAU (Jean). — *Adieu à une étoile.* **F. L.**, N° 508.

145. VALOGNE (Catherine). — *Mistinguett.* **L. F.**, N° 602.

146. WILLEMETZ (A.). — *Ma grande amie.* Ibid.

NOEL (Magali)

147. GUENIN (Pierre). — *Magali Noël et les apparences trompeuses.* Paris-Théâtre, N° 104.

PITOEFF (Georges et Ludmilla)

148. PONS (Maurice). — *La grande leçon des Pitoeff.* **C.R.B.**, N° 14, 1955.

VALERE (Simone)

149. P. G. — *Simone Valère et Jean Desailly, comédiens pris à leur jeu.* Paris-Théâtre, N° 96.

VANECK (Pierre)

150. DENYS (Jean). — *Pierre Vaneck.* Ibid., N° 102.

(Pour les comédiens étrangers voir à X Histoire des théâtres étrangers.)

VIII

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a; Histoire générale et origines

151. COOPER (Charles W). — *Preface to drama : introduction to dramatic literature and theatre art.* New-York, The Ronald Press, 773 p.

152. FREEDLEY (Georges), REEVES (John). — *A history of the Theatre.* Newly rev. with a suplementary section by G. Freedley. New-York, Brown, 1955, 800 p.

153. RATCLIFF (Nora). — *Can Playwriting be taught ?* Drama, Autum 1955.

154. SAMACHSON (D. and J.). — *The dramatic story of the theatre.* New-York, Abelard Schumann, 1955.

155. SIGRID (Jean). — *Devenir auteur dramatique.* Théâtre de Belgique, N° 4, 1955.

156. KRIEN (Gisèle). — *Zur Raumproblematik des griechischen Theaters.* **M. K.**, I, 3-4, 1955.

A propos de l'ouvrage de Hedwig Kenner.

157. POHLENZ (Max). — *Die Griechische Tragödie.* Göttingen, Vandenhoeck et Ruprecht, 1954.

158. QUÉMENEUR (Pierre). — *Exigences du théâtre grec.* Réforme N° 556, 12 novembre 1955.

ARISTOPHANE

159. ARISTOPHANE. — *Lysistrata.* An english version by Dudley Fitts. London, Faber, 1955.

ESCHYLE

160. BARRAULT (J.-L.). — *Eschyle et nous.* **N. L.**, N° 1466.

161. — *Des macumbas à l'Orestie.* **C.**, 22-23 octobre 1955.

162. — *Problèmes de l'Orestie.* **C.R.B.**, N° 15.

La pièce au temps d'Eschyle. Argument de l'Orestie. La structure : la langue, les chœurs, les personnages, les masques, costumes et décors, la musique orchestique. Volume des idées : le montage dramatique de l'Orestie. Essayons à présent d'entrer dans l'inépuisable univers d'Eschyle.

163. TERIELE (G. J. M. J.). — *Les femmes chez Eschyle.* Groningen, Wolters, 1955.

EURIPIDE

164. ALLEN (J. T.), ITALIE (G.). — *A concordance to Euripides.* Cambridge Univ. Press, in-8°, XI-686 p.

SENEQUE

165. GIOMINI (R.). — *Saggio sulla « Fedra » di Seneca.* Roma, Signorelli, 1955, in-8°, 121 p.

SOPHOCLE

166. SOPHOCLE. — *Les Trachiniennes. Antigone,* traduction Paul Mazon. Paris, Belles Lettres, 1955, 20×13, LXVI-226 p.

167. ERRANDONEA (S. J.). — *Le chœur dans* « Electre » *de Sophocle.* Etudes classiques, XXIII, N° 4, octobre 1955.

168. OPSTELTEN (J. C.). — *Humanistisch en religeus standpunt in moderne beschouwing van Sophocles.* Nederland Akademie van Wetensch, Afd. Letterkunde, Nieuwe Meeks, deel 17, N° 1, Amsterdam.

169. VAN DEN BOSSCHE (J.). — *De zaak Antigone.* Nova et Vetera, 1954-1955, fasc. 2.

b) Moyen âge

170. COINCI (Gautier de). — *Les miracles de Notre-Dame* publié par V. F. Koenig, T. I. Genève-Lille, Droz-Giard, 1955, 19×13, LIV-177 p.

171. VERDEVOYE (Paul). — *Nacimiento del Teatro Francés.* Universidad, N° 29. (Santa Fé, Argentina), 1954.

d) XVII^e siècle

172. LAWRENSON (T. E.). — *The french stage in the XVIIth.* New-York, Manchester University Press, 1955, 100 ill.

CORNEILLE (Pierre)

173. FRANCOIS (C. R.). — *En relisant « Horace » ou les objections de la conscience.* **Fr. R.,** May 1955.

174. LERMINIER (Georges). — *Corneille aux liens.* **I. T.,** N° 5, 1955-56.

175. MARCHAT (Jean). — *La mort de Pompée.* Ibid.

176. MICHAUD (Guy). — *Structure et signification d'« Horace ».* Annales Universitatis Saraviensis. Philosophie-Lettres, 1954, 1-2.
Mélanges Dimoff.

177. PONS (Roger). — *Procès de l'amour. Etudes littéraires.* Paris, Casterman, 1955, 13×19,5, 232 p.
Pauline, Phèdre ou Le vertige de l'âme, Partage de Midi, *Violaine, Prouhèze et Rodrigue.*

178. SCHLUMBERGER (Jean). — *Deux générations devant Corneille. Nouvelle jeunesse de Corneille.* **I. T.,** N° 5, 1955-1956.
A propos de la reprise de La mort de Pompée, *Comédie-Française* 1955.

MOLIERE (J.-B. Poquelin)

179. MOLIERE. — *Œuvres complètes.* Edit. établie par R. Bray et J. Schérer. Paris, Club du Meilleur Livre, 1955, in-16, 1265 p.
T. I-II. Le mariage forcé. La princesse d'Elide. Dom Juan. L'amour médecin. Le misanthrope. Le médecin malgré lui. Mélicerte. La pastorale comique. Le Sicilien. Amphitryon. Georges Dandin. L'avare. Tartuffe.

180. ASTRE (G. A.). — *Un comique de l'absurde.* **C.R.B.,** N° 15.

181. BEER (J. de). — *Molière et les débuts de Jean Racine.* **I. T.,** N° 5, 1955-56.

182. BORY (Jean-Louis). — *Une cuisine à la sauce Molière.* **C.R.B.,** N° 15.
Dom Juan.

183. BUSSON (Henri). — *Notes sur « Tartuffe ».* Revue de la Méditerranée, N° 66, 1955.

184. COPEAU (Jacques). — *La voix de Molière.* **C.R.B.,** N° 15.

185. DEIERKAUF-HOLSBŒR (S. W.). — *La famille de la mère de Molière.* XVII^e siècle, N° 28, juillet 1955.

186. LINDSAY (W.). — *Alceste and the sonnet.* **Fr. R.,** April 1955.

187. MOST (Woodrow L.) — *Les traditions populaires dans les comédies de Molière.* La Revue de l'Université de Laval, avril 1955.

188. RAT (Maurice). — *Le père Poquelin et son fils Molière ont-ils servi de modèle à M. Jourdain ?* **I. T.,** N° 4.

189. — *Molière et Louis XIV ou le goût du Roi et des Mortemart.* Ibid., N° 5, 1955-1956.

190. SIMON (Alfred). — *Les rites élémentaires de la comédie moliéresque.* **C.R.B.**, N° 15.

191. ZERAFFA (Michel). — *Molière et l'essence du personnage.* Ibid.
Voir aussi N°s 655, 667, 670, 691.

RACINE (Jean)

192. *Jean Vilar devant Racine. Pourquoi le T.N.P. n'a-t-il jamais joué de pièces de Racine ?* **L. F.**, N° 609, 1er mars 1956.
Réponse à une question posée par les étudiants de grammaire et philologie à la Sorbonne.

193. *Jean-Louis Barrault devant Racine.* Présenté par Louis ARAGON. **L. F.**, N° 610.
Lettre à Louis Aragon en réponse à Jean Vilar (Cf. N° 192).

194. GOYET (Thérèse). — *Racine dans la dépendance de Bossuet. L'interprétation providentielle de l'histoire dans* Esther *et* Athalie. Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1954.

195. PIATIER (R.). — *Racine cet inconnu.* Le Monde, 5 mai 1955.
C. R. de la soutenance de thèse de R. Picard.

196. RAT (Maurice). — *Comment Racine fit « carrière ».* **F. L.**, 7 mai 1955.

197. VIROLLE (Roland). — *Explication de texte : Racine* Mithridate, *acte III, sc. 5 et 6.* L'Ecole, 28 mai 1955.
Voir aussi N°s 177, 181, 663, 671.

SCHELANDRE (Jean de)

198. — *Tyr et Sidon.* **T. P.**, N° 15.

199. REYBAZ (André). — *Jean de Schelandre, dramaturge.* Ibid.

e) XVIIIe siècle

200. HERVIER (M.). — *Le théâtre au XVIIIe siècle.* L'année propédeutique. Avril-mai-juin 1955.
Voir aussi N° 6.

BEAUMARCHAIS

201. DOYON (René Louis). — *Beaumarchais, les malchances d'un créateur.* Quo Vadis, N°s 86-87-88.

202. HENRIOT (Emile). — *Beaumarchais, homme d'aventures.* **I. T.**, N° 4.

203. PANNENBORG (W. A.). — *Ecrivains satiriques, caractère et tempérament.* Paris, Presses Universitaires de France, 1955, in-16 jésus.
Beaumarchais, Gogol, Hugo, Machiavel, Strindberg, Voltaire, etc.

DIDEROT

204. BENOT (Yves). — *Sedaine « nègre » de Diderot.* **L. F.**, N° 595.
Avec deux fragments inédits de Diderot.

205. GUEHENNO (Jean). — *La bêtise d'une belle âme...* **F. L.**, N° 501, 26 novembre 1955.

206. KANTERS (Robert). — *Est-il bon ? est-il méchant ? ou le paradoxe de l'homme au paradoxe.* **I. T.**, N° 5, 1955-1956.

207. ROLLAN (Henri). — *Diderot a inventé le théâtre en rond.* **A.**, N° 544.

FLORIAN

208. LARCENA (J. P. de). — *Le bon Florian, célèbre et oublié.* La Revue générale Belge, 15 juin 1955.

MARIVAUX

209. MARIVAUX. — *Le petit maître corrigé.* Introd. et commentaire par F. Deloffre, Lille-Genève, Giard-Droz, 1955, 19×12, 293 p.

210. DELOFFRE (Frédéric). — *Une préciosité nouvelle : Marivaux et le Marivaudage. Etude de langue et de style.* Paris, Les Belles Lettres,1955, 25,5×16,5, 603 p. Annales de l'Université de Lyon, 3e série, Lettres. Fasc. 27.

211. — *Sources romanesques et création dramatique chez Marivaux.* Annales Universitatis Saraviensis, 1954, N^{os} 1-2, Mélanges Dimoff.
Arlequin poli par l'Amour. Le legs. Le triomphe de l'Amour.

212. KEMP (Robert). — *La vie des livres.* Paris, A. Michel, 1955, in-16, double Cour, 320 p.
Marivaux, Gide, Claudel, Mauriac, Montherlant.

213. MAUROIS (André). — *Marivaux n'a jamais marivaudé.* **I. T.**, N° 4.

214. MEISTER (Anna). — *Zur Entwicklung Marivaux.* Bern, Francke, 1955.
Voir aussi N° 678.

VOLTAIRE

Cf. N° 203.

XIX^{e} siècle

215. CELLIER (Léon). — *L'épopée romantique.* Paris, Presses Universitaires, 1955.

BALZAC Honoré de)

216. LOPATYNSKA (Lidia). — *Tworczosc dramatyczna Balzaca.* Prace polonistyczne, seria XII, 1955, Universytet Lodzki.

DUMAS père (Alexandre)

217. MAUROIS (A.). — *La vie d'Alexandre Dumas père.* Les Annales, N° 55 et suivants.

FEYDEAU (Georges)

218. CASSOU (Jean). — *Le génie systématique de Feydeau.* **C.R.B.**, N° 15.

219. COCTEAU (Jean). — *C'était Feydeau.* Ibid.

220. JEANSON (Henri). — *Notes sur Georges Feydeau.* Ibid.

221. LABRACHERIE (Pierre). — *Les décors psychologiques de Georges Feydeau.* Ibid.

222. MIGNON (Paul-Louis). — *L'accessoire, deux ex machina ou la fatalité dans le théâtre de Feydeau.* Ibid.

HUGO (Victor)

223. BOYÉ (M. P.). — *Les derniers temps de Victor Hugo d'après les papiers inédits de Richard Lesclide.* Quo Vadis, N^{os} 80-81-82.
Voir aussi N° 203.

MUSSET (Alfred) de

224. BEER (J. de). — « *Un caprice* » *ou Les caprices d'un chef-d'œuvre.* **I. T.**, N° 4.

SAND (Georges)

225. POLI (A.). — *Le théâtre inédit de George Sand.* Europe, N^{os} 114-115.
Avec une liste des Ms des pièces représentées à Nohant. Ms conservés par Aurore Sand.

VIGNY (Alfred de)

226. DAIX (Pierre). — *Les servitudes de M. de Vigny.* **L. F.**, N° 601, 5 janv. 1956.
A propos de : M. de Vigny, homme d'ordre et poète. *par H. Guillemin.*

227. GUILLEMIN (Henri). — *M. de Vigny, homme d'ordre et poète.* Paris, Gallimard, 1955.

228. WURMSER (André). — *Cachez cet argousin que je ne saurais voir.* **L. F.**, N° 604, 26 janvier 1956.
A propos de l'ouvrage d'H. Guillemin.

g) XX^{e} siècle

229. *The culture of France in our time.* Ed. by Julian Park. Ithaca, Cornell, Univ. Press, 1954, XI-345 p.
Le chapitre sur le théâtre est rédigé par Wallace Fowlie.

230. BERGER (François). — *Les jeunes auteurs ne manquent pas, mais on attend de bonnes pièces.* **A.**, N° 552, 25 janvier 1956.

231. DHOMME (Sylvain). — *Des auteurs à l'avant-garde du théâtre.* **C.R.B.**, N° 13, 1955.
Audiberti, Pichette, Adamov, Schehadé, Ghelderode, Beckett, Ionesco.

232. ERGENS (Renate). — *Pessimisme et christianisme dans le théâtre français contemporain.* Wien, 1954.

233. ROGER-FERDINAND, ROUSSIN (André) et SALACROU (Armand). — *Aspects du comique dans le théâtre français d'aujourd'hui.* **T. M.**, Vol. IV, N° 4, 1955.
Suivi de « ce qu'en pensent » Denis Cannan et Marc Connelly.

ADAMOV (Arthur)

234. — *Note préliminaire au Vol. II de son Théâtre.* Paris, Gallimard, 1955.

235. LIENGME (Bernard). — *Arthur Adamov ou l'avant-garde dépassée.* **T. G.**, N° 28, 2 février 1956.

236. — *Arthur Adamov: Fascinerend.* Het Toneel, 1955, N°s 3-4.
Réactions sur Ping-Pong.
Voir aussi N° 231.

AROUT (Gabriel)

237. MANCEAUX (M.). — *Gabriel Arout.* L'Express, 28 déc. 1955.

AUDIBERTI (Jacques)

238. GUTH (Paul). — *Mais pourquoi, s'étonne Audiberti, fait-on de moi d'abord un homme de théâtre ?* **F. L.**, N° 508.
Voir aussi N° 231.

BECKETT

Voir N° 231.

CLAUDEL (Paul)

239. *Hommage à Claudel.* Revue de la Méditerranée, N° 66, 1955.

240. *Hommage à Claudel.* Théâtre de Belgique, N° 5, 1955.

241. ALESSANDRO (E. d'). — *Il ripetersi del sacrificio divino nei tormenti personaggi di Claudel.* Palcoscenico, N° 50, 1955.

242. — *Una vita per il teatro.* Ibid.

243. ANDRIEUX (Jacques). — *La foi dans l'œuvre de Paul Claudel.* Paris, Presses Universitaires de France, Coll. Nouvelle Recherche, 1955, 14×18.

244. ASTORG (B. d'). — *Panorama aérien de Claudel.* Esprit, juin 1955.

245. BARRAULT (J.-L.). — *Das « totale » Theater und Paul Claudel.* **M. K.**, I, 3-4, 1955.

246. BERTELOOT (Pierre). — *Franse standpunten tegenover Claudel.* Dutsche Warande en Belfort, juin 1955.

247. BLANCHET (A.). — *Claudel à Notre-Dame.* **E.**, mai 1955.
Tête d'or *et* La ville.

248. BLANCHOT (Maurice). — *Le monde claudélien. L'autre Claudel.* Nouvelle N.R.F., sept. 1955, N° 33.

249. BONMARIAGE (Sylvain). — *Paul Claudel.* Quo Vadis, N°s 80-81-82.

250. BRINCOURT (André). — *Journée Claudel en Tardenois.* **F. L.**, N° 481.

251. BRODIN (Pierre). — *Présences contemporaines.* Paris, Debrosse, 1955.
Claudel, Martin du Gard, Giraudoux, Duhamel, Romains.

252. CATTANI (Georges). — *La symbolique de Claudel et le cycle des Coufontaine.* Critique, N° 99, 1955.

253. COMTE (J. F.). — *Notre Claudel.* Vin Nouveau, mai 1955.

254. DIAZ-PLAJA (G.). — *Paul Claudel.* Insula, 15 mars 1955.

255. DUMUR (Guy). — *Tombeau de Claudel.* Médecine de France, N° 63.

256. DURON (Jacques). — *Le mythe de Tristan.* Nouvelle N.R.F., N° 33, sept. 55.

257. DUTOIT (Ernest). — *Pour une enquête symbolique à travers l'œuvre de Paul Claudel.* Nova et Vetera (Genève), avril-juin 1955.

258. EMMANUEL (P.). — *Claudel and the catholicity of the Universe.* The Listetener, 28 avril 1955.

259. FLORENNES (Yves). — *Claudel mort et vivant.* **H. M.**, N° 105.

260. FUCHS (Lilli Hermine). — *Le problème de la Rédemption dans le théâtre de Paul Claudel.* Wien, 1954.

261. GROSJEAN (Jean). — *Claudel Biblique ou non.* Nouvelle N.R.F., N° 33, septembre 1955.

262. GUELLEVIC (C.). — *Paul Claudel.* La Nouvelle Critique, avril 1955.

263. GUILLEMIN (Henri). — *Claudel avant sa « conversion ».* **R. P.**, mai 1955.

264. — *Claudel et Hugo.* Le Monde, 11 mai 1955.

265. — *Le rire de P. Claudel.* **F. L.**, 25 juin 1955.

266. HALOCHE (Maurice). — *Paul Claudel.* Le Thyrse, 1955, N° 5.

267. HELLENS (Franz). — *Claudel en Belgique.* Nouvelle N.R.F., N° 33, septembre 1955.

268. HONEGGER (Arthur). — *Collaboration avec Paul Claudel.* Ibid.

269. J.V. H. — *Une lettre de Paul Claudel sur « Tête d'Or ».* Le Livre et l'Estampe» Bruxelles, 1er mars 1955.

270. KEMP (Robert). — *Paul Claudel, poète de la joie.* France-Illustration, avril 1955.

271. LAGÉNIE (Jean). — *Hommage à Paul Claudel.* **E.T.**, N° 30, sept. 1955.

272. LE HIR (Y.). — *L'inspiration biblique dans « L'histoire de Tobie et de Sara ».* Nouvelle N.R.F., N° 33, septembre 1955.

273. MARTIN-CHAUFFER (L.). — *Paul Claudel.* Lettres Nouvelles, N° 27, 1955.

274. MAURIAC (François). — *L'hommage à la Tortue.* **F. L.**, N° 492, 24 septembre 1955.
A propos du numéro spécial de la Nouvelle N.R.F. Hommage à Paul Claudel.

275. — *A propos de « La Ville ».* **F. L.**, N° 504, 17 décembre 1955.

276. MIGNON (P.-L.). — *Claudel, Ghelderode et Vauthier.* **C.R.B.**, N° 14, 1955.

277. MILHAUD (Darius). — *Quelques souvenirs.* Nouvelle N.R.F., N° 33, septembre 1955.

278. — *Farewell to P. Claudel.* Books Abroad, Spring, 1955.

279. MONDRONE (D.). — *Claudel personaggio biblico.* La Civiltà Cattolica, 19 mars 1955.

280. MUNIER (Roger). — *Paul Claudel.* Cahiers du Sud, N° 328.

281. NAUGHTON (A.E.A.). — *Claudel image-maker and iconoclast.* **Fr. R.**, april 1955.

282. PERROS (Georges). — *La fureur dramatique.* Nouvelle N.R.F., N° 33, septembre 1955.

283. PHILLIPS (E.-M.). — *Paul Claudel.* **Fr. St.**, N° 3, july 1955.

284. POULET (Georges). — *Œuf, semence, bouche ouverte, zéro.* Nouvelle N.R.F., N° 33, septembre 1955.

285. PIMONT (Yvonne). — *Paul Claudel et « le Soulier de Satin ».* Revue de la Méditerranée, mars-avril 1955.

286. RENÉVILLE (Roland de). — *A propos de Paul Claudel.* Nouvelle N.R.F., N° 33.

287. TH. B. — *Hommage à Paul Claudel.* Le Goéland, janvier-mars 1955.
Voir aussi N°s 177, 212.

COCTEAU (Jean)

288. — *Approche de Jean Cocteau.* Numéro spécial de la Table Ronde, N° 94, octobre 1955.

289. BODART (Roger), — *Jean Cocteau.* Biblio, 1955, N° 8.

290. CROSLAND (Margaret). — *Jean Cocteau.* London, Nevill, 1955, 206 p.

291. PICARD (Gaston). — *Jean Cocteau.* **L. M.**, déc. 1955, N° 496.
Voir aussi N° 3.

DUCREUX (Louis)

292. AUBRIANT (Michel). — *Louis Ducreux coupe à travers champs.* Paris-Théâtre, N° 104. Ill.

GIDE (André)

293. ALTER (André). — *Permanence d'André Gide.* **C.R.B.**, N° 14, 1955.
A propos d'A. Gide dans la Coll. des Classiques du 20e siècle.

294. BARRAULT (J.-L.). — *André Gide.* Ibid.

295. BEIGBEDER (Marc). — *André Gide.* Paris, Ed. Universitaires. Coll. Classiques du xxe siècle. 1955.
Voir aussi N° 212.

GIRAUDOUX (Jean).

296. — *Intermezzo.* Comédie en trois actes. Paris-Théâtre, N° 96.

297. DUMAS (André). — *Giraudoux et la tragédie du couple.* Esprit, mai 1955.

298. LOKHORST (Emmy van). — *Er komtgeen oorlog met Troje.* Het Toneel, 1955, Nos 3-4.
La guerre de Troie n'aura pas lieu, *de Jean Giraudoux.*

299. MULLER -F.-W.). — *Die « idées obsédantes » im Werke J. Giraudoux.* Die Neueren Sprachen. H. 3-4.

IONESCO (Eugène)

300. — ... *Finalement, je suis pour le classicisme.* Bref, N° 11.

301. SANDBERG (Henri). — *Eugène Ionesco : A-sociaal.* Het Toneel, 1955, N° 3-4.
Voir aussi N° 231.

ISOU (Isidore)

302. LEMAITRE (Maurice). — *Isidore Isou.* Paris, Le Cheval Marin, 1954, in-8°, 32 p.

JOSSET (André)

303. DENYS (Jean). — *André Josset.* Paris-Théâtre, N° 102.

MARTIN DU GARD (Roger)

304. — *Ma dette envers Copeau.* Nouvelle N.R.F., N° 34, 1er octobre 1955.

305. — *Les souvenirs littéraires.* **F. L.**, N° 505, 24 déc. 1955.

306. CAMUS (Albert). — *Roger Martin du Gard.* Nouvelle N.R.F., N° 34, 1er octobre 1955.

MAURIAC (François)

307. HOURDIN (Georges). — « *Asmodée* » *ou l'esprit de domination.* **I. T.**, N° 5, 1955-1956.
Voir aussi N° 212.

MONTHERLANT (Henri de)

308. PERRUCHOT (Henri). — *La haine des masques, Montherlant, Camus, Shaw.* Paris, La Table Ronde, 1955, 18,5 × 12, 220 p.

309. — *Montherlant ou le vœu de l'unité.* **R. P.**, février 1955.

310. SIPRIOT (Pierre). — *Le succès de « Port-Royal ».* **I. T.**, N° 5, 1955-1956.
Voir aussi N° 212.

NEVEUX (Georges)

311. MIGNON (P.-L.). — *Georges Neveux.* L'Avant-Scène, N° 119.

PEGUY (Charles)

312. JÉROME (Bertrand). — *La » Jeanne d'Arc» de Péguy et ses avatars, petit historique.* Le Strapontin, N° 5, 10 décembre 1955.

313. PÉGUY (Marcel). — *Charles Péguy, homme de théâtre.* **I. T.**, N° 5, 1955-56.

PICHETTE (Henri)

Voir N° 231.

ROMAINS (Jules)

314. CUISENIER (André). — *L'art de Jules Romains.* Paris, Flammarion, 1955.

ROSTAND (Edmond)

315. DUSSANE. — *Cyrano de Bergerac.* Les Annales, N° 56, 1955.

316. FAVALELLI (Max). — *La triomphale première de Cyrano de Bergerac.* Paris-Presse-l'Intransigeant, 8 février 1956.

SARTRE (Jean-Paul)

317. AUDRY (Colette). — *Connaissance de Sartre.* **C.R.B.**, N° 13, 1955.

318. JEANSON (Francis). — *Sartre par lui-même.* Paris, Le Seuil, 1955.

SAUVAJON (M.-G.)

319. AUBRIANT (M.) — *M.-G. Sauvajon.* Paris-Théâtre, N° 103.

SCHEHADE (Georges)

Voir N° 231.

SUPERVIELLE (Jules)

320. MALLET (Robert). — *Jules Supervielle ou le merveilleux serrurier.* **O.R.B.**, N° 14, 1955.

VAUTHIER (Jean)

321. — *Mon personnage.* Ibid.
Le personnage combattant.

322. ALTER (André). — *Barrault choisit pour partenaire une table et un fauteuil.* **F. L.**, N° 510.
A propos du Personnage combattant, *de Jean Vauthier.*

323. BARRAULT J.-L.). — « *Le personnage combattant* ». **C.R.B.**, N° 14, 1955.

324. BELAUBRE (Jec). — *Il marchait à grand pas.* Ibid.

325. CLAVEL (Maurice). — *Le moût de la création.* Ibid.

326. LEBESQUE (Morvan). — *Jean Vauthier et l'art sacré.* Ibid.

327. LEMARCHAND (J.). — *Janvier* 1952. Ibid.

328. MAUROC (Daniel). — *Mon capitaine.* Ibid.
Capitaine Bada, *de Jean Vauthier.*

329. POLAC (Michel). — *Le grand écart.* Ibid.

ZAMACOIS (Miguel)

330. PICARD (Gaston). — *Miguel Zamacoïs.* **L. M.**, N° 492.

IX

HISTOIRE DU THÉATRE LOCAL

Paris et province

331. *Théâtre de France,* T.V., 1955.
Créations : pièces françaises et adaptations étrangères. Reprises. Le concours des jeunes compagnies. Les festivals en Province.

332. *Tableau des pièces créées à Paris de septembre* 1954 *à juillet* 1955. *Supplément à Théâtre de France,* T. V., 1955.
Lieu, date, metteur en scène, décorateur, distribution.

333. LERMINIER (Georges). — *Trois mois de Paris.* **C.D.O.**, N° 18, 1956.

334. PHILINTE. — *Projecteurs sur la saison parisienne* 1954-1955. L'Amateur, N°s 44 et 45, 1955.

335. *La réunion des théâtres lyriques de province poursuit son œuvre de décentralisation.* Le Strapontin, N° 10.

336. BURTON (Humphrey). — *Acting in Papal Splendour.* **P.P.**, vol. 2, N° 12, septembre 1955.
Le T.N.P. à Avignon.

337. BOYER (Noël). — *Petite histoire des festivals de France.* Paris, Robert Laffont, 192 p., in-8° cour.

338. CÉZAN (Claude). — *Molière et les cinq Centres.* **C.R.B.**, N° 15.
Sur les représentations des pièces de Molière dans les Centres Dramatiques de province.

339. FUZELLIER (E.). — *Histoire du théâtre provençal.* Saint-Rémy-de-Provence (B.-du-R.). Imp. Escolo dès Aupiho, 1955.

340. LAUBREAUX (Raymond). — *Problèmes et perspectives du Centre Dramatique, de l'Est.* **R.T.**, N° 30.

341. LEMARCHAND (Jacques). — *Festivals.* Nouvelle N.R.F., N° 34, 1er octobre 1955.

342. MARREY (Jean-Claude). — *Défense et illustration des Centres Dramatiques de province* **T.P.**, N° 15, 1955.

343. YONNEL (Jean). — *Mon premier souvenir d'Orange.* **I.T.**, N° 5, 1955-56.

X

HISTOIRE DES THÉATRES ÉTRANGERS

AFRIQUE DU SUD

344. INSKIP (Donald P.). — *Kaapstads kleine Theater.* Het Toneel, 1955, N° 1.
Le petit théâtre de Capetown.

ALLEMAGNE

345. BARAVALLE (Robert). — *Franz Brockmanns Jugend.* **M.K.**, I, 1-2, 1955.

346. FLEMMING (Willi). — *Die Erfassung des Epochastils barocker Schauspielkunst in Deutschland.* Ibid.

347. RAFFELSBERGER (Irmgard). — *Das monodrama in der deutschen Literatur des 18 Jahrhunderts.* Wien, 1954.

348. MOLDENHAUER (G.). — *Reflejos clásicos en el actual teatro aleman. Enfoques sobre el teatro contemporáneo.* Rosario, 1953, in-8°, 28 p.

349. VIETTA (Egon). — *Katastrophe oder Wende des deutschen Theaters.* Düsseldorf, Droste Verlag, 1955.

BRECHT (Bertolt)

350. — *Who is this man Brecht?* **P.P.**, August 1955.

351. BADIA (Gilbert). — *Brèves remarques sur Bertolt Brecht et son Théâtre.* La Pensée, N° 63, septembre-octobre 1955.

352. CHABROL (J.-P.). — *Entretien avec B. Brecht.* **L. F.**, N° 605.

BUCHNER (Georg)

353. GUNKEL (R.). — *Georg Büchner und der Dandysmus.* Utrecht, Kemink, 1953, in-8°, XII-108 p.

GŒTHE

354. FAUCHIER-MAGNAN (A.). — *Gœthe et la Cour de Weimar.* Paris, Genève, La Palatine, 1954, 20 × 14, 287 p., 12 pl. h. t.

355. MANN (Thomas). — *Gœthe et Schiller.* Allemagne d'aujourd'hui. 1955, N° 4.
Trad. française du texte partiellement publié en allemand in Merkur de Juin.

356. MORGAN (B.-Q.). — *Gœthe on Gœthe's « Faust ».* Symposium (Syracuse). 1954, N° 1.
Voir aussi N° 650.

SCHILLER

Voir aussi N° 355.

TIECK

357. IMMERWAHR (R.-M.). — *The Esthetic intent of Tieck's fantastic Comedy.* Saint-Louis, Washington Univ. 1953, gr. in-8°, 150 p.
Voir aussi N° 647.

AMÉRIQUE LATINE

358. ANDERSON IMBERT (Enrique). — *Historia de la literatura hispano-americana.* Mexico-Buenos-Aires, 1954.

359. AUBRUN (Charles-Vincent). — *Histoire des lettres hispano-américaines.* Paris, Armand Colin, 1954, 224 p.

360. BRNCIC JURICIC (Zlatko). — *Historia del teatro en Chile.* Santiago de Chile. Anales de la Universidad de Chile, CXI.

361. KARNIS (M.V.). — *The role of River Plate in hispanic american drama.* **E.T.J.**, VII, N° 2.

362. DUGHERA (Eduardo A.). — *Testimonios de Evasión en el Teatro de Hoy.* Criterio, N° 1231, Buenos-Aires, 1955.

363. GIUSTI (Roberto). — *El Teatro Rioplatense. Del Circo a las Modernas Expresiones de Vanguardia.* Cuadernos Americanos, N° 5, Mexico, 1954.

364. ORTIZ FERNANDEZ (F.). — *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba.* Habana, Ministerio de Educación, XVI-466 p.

365. SANCHEZ (Luiz Alberto). — *La Perricholi.* Santiago de Chile, Ed. del Pacifico, 1955.
Première biographie *(un peu romancée), de Micaela Villegas. Bonne bibliographie.*

AUTRICHE

366. — *Wiener Staatsoper* (Festschrift zur Eröffnung des wiederaufgebauten Opernhauses. Wien, nov. 1955. Red. Leitung : Heinrich Kralik.) Wien, Bundestheaterverwaltung, 1955, 100 p., Ill.

367. — *Jahrbuch der Gesselchaft für Wiener Theater-Forschung*, 1951-1952. Wien, Verlag A. Sexl., 1955, 265 p.

368. — *Aus den Erinnerungen des Burgtheaterdirektors Albert Heine* (1918 *bis* 1921). In Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theater Forschung, 1951-1952.

369. — *Der Erste Burgtheaterdirektor als Erzieher der Schauspieler.* **M. K.**, I, 1-2 1955.

370. — *Salzburger Festspiele*, 1955. Salzburg, Festungsverlag, 1955, 84 p., ill.

371. — *Vorrede zu « der Spiegel von Arkadien » von Emanuel Schikanader, Wien*, 1795. Mitgeteilt von Heinz KINDERMANN. **M.K.** I. 1-2, 1955.

372. — *Almanach der Staatsoper* (Red. Gestaltung : Otto Fritz), Wien, Bergland-Verlag, 1955. (Folge 2.) 1955-1956. Festausgabe anlässlich der Wiedereröffnung der Staatsoper. 81 p. Ill.

373. — *Burgtheater.* (Festschrift zur Wiedereröffnung 1955. Hrsg. von der Bundestheaterverwaltung. Red : Edwin Rollett), Wien, Bundestheaterverwaltung 1955, 81 p., ill.

374. — 175 *Jahre Burgtheater*, 1776-1951, *fortgeführt bis Sommer* 1954. Zusammengestellt und bearbeitet von der Direktion des Burgtheaters. Zusammenstellung : Josef Karl Ratislav. Mit e. Einführung von Erhard Buschbeck und einer Baugeschichte des Burgtheaters von Fritz Judtmann., Wien, Tomanek, Wiener Bücherwurm-Verlag 1955, 25, 434 p., ill.

375. ALTH (Minna). — *Unser Burgtheater.* Wien, Osterr. Bundesverlag für Jugend und Volk, 1955, 23 p.,

376. BUSCHBECK (Erhard). — *Das Exil des Burgtheaters im Ronacher* 1945 bis 1955. **M. K.**, I, 1-2, 1955.

377. EISNER (Doris). — *Die Theater in Wien im Spieljahr* 1951-1952. In Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theater Forschung 1951-1952.

378. GLOSSY (Blanka, BERGER (Gisela). — *Josefine Gallmeyer. Wiens grosste Volksschauspielerin.* Wien, Waldheim-Eberle, 1954, 287 p. Ill.

379. HADAMOVSKY (Fr.). — *Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan* (1625-1740). In Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theater Forschung 1951-1952.

380. HENNINGS(Fred). — *Zweimal Burgtheater. Vom Michaelerplatz zum Franzensring.* Wien, Kremayr und Scheriau, 1955, 87 p., ill.

381. HUEBER(Kurt). — *Die Wiener Opern Giovanni Bononcinis von* 1697-1710. Wien, 1955, 21 p. Diss.

382. KUNZ (Harald). — *Höfisches Theater in Wien zur Zeit der Maria Theresia.* Wien, 1954, 228 p.

383. LESSING (Erich). — *Szene. Ein Bildwerk über die Wiener Staatsoper und das Burgtheater.* Wien, Osterr. Staatsdruckerei, 1955, 2, 82 Bl. Abb.

384. ROMMEL (Otto). — *Rokoko in den Wiener Kaiserspielen.* **M. K.**, I, 1-2, 1955.

385. SCHWARZ (Helmut H.). — *Wiener Theater in Stock und Keller.* In Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theater Forschung, 1951-1952.

386. SCHREYVOGEL (Friedrich). — *Der Weg des Burgtheaters.* **M. K.**, I, 1-2, 1955.

387. SENN (Walter). — *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Geschichte der Hofkapelle vom* 15. *Jhdt bis zu deren Auflösung im Jahre* 1748. *Unter Verwertung von Vorarbeiten Lembert Streiters.* Innsbruck, Osterr. Verlags Anstalt, 1954, 467 p.

388. WALNER (Alexander-Peter). — *Geschichte des Grazer Opernhauses,* 1899-1938. *Ein Beitrag zur Grazer Stadtgeschichte.* Graz, 1955.

389. WESTERMANN (Gerhart von). — *Knaurs Opernführer. Eine Geschichte der Oper.* Mir einem Geleitwort von Hans Knappertsbusch. Lizensausg. Wien, Osterr. Buchgemeinschaft, 1955, 545 p. Ill.

390. WILDGANS (Lilly). — *Anton Wildgans und das Burgtheater. Ein biographischer Beitrag aus Dokumenten, Aufzeichnungen und Erinnerungen gestaltet.* Wien, Kremayr und Scheriau, 1955, 397 p., ill.

HOFMANNSTHALL (Hugo von)

391. SCHROGENDORFER (Konrad). — *Hugo von Hofmannsthals Dramen des antiken Stoffkreises in theaterwissenschaftlicher Beurteilung.* Wien, 1954, 150 Bl. Diss.

HOCHWALDER (Fritz)

392. MARCEL (Gabriel). — *Fritz Hochwalder. Un théâtre d'inspiration authentiquement chrétienne.* Réforme, N° 568, 4 février 1956.

393. THIEBERGER (Richard). — *Fils d'un maître tapissier viennois, un grand auteur dramatique.* Ibid.

NESTROY (Johan von)

394. ROMMEL (Otto). — *Unbekannte Couplets von Nestroy.* In Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theater Forschung, 1951-1952.

BELGIQUE

395. — *Messieurs les critiques, tirez les premiers!* Les spectacles, août-sept. 1955 en Belgique, précédés des Affiches juillet, août, septembre. Théâtre de Belgique, N° 7.

396. BUCKINX (P.-G.). — *S. O. S. Theater op showboot.* Het Toneel, 1955, N° 1. *Le théâtre flottant de Belgique.*

397. DUVERDET (Denise). — *Jan Cammans.* Théâtre de Belgique, N° 6, 1955.

398. FALIZE (Jean). — *Irène Vernal.* Ibid. N° 3, 1954.

399. — *Georges Randax.* Ibid. N° 5, 1955.

400. — *Catherine Fally.* Ibid. N° 7, 1956.

401. KNOP (Staf). — *Nand Buyl.* Ibid. N° 4, 1955.

402. LEMAIRE (J.). — *Problèmes de la décentralisation* (Belgique). Ibid. N° 5, 1955.

403. SAVINI (Alberto). — *Claude Etienne.* **S.**,, N° 111, 1955.

CANTENS (Lode)

404. MORCKHOVEN (Paul Van). — *In memoriam Lode Cantens.* Het Toneel, 1955, N° 5.

405. MORTIER (Firmin). — *Hommage à Lode Cantens.* Théâtre de Belgique, N° 7.

CLAUS (Hugo)

406. LAMPO (Hubert). — *Hugo Claus en zijn « Bruid in de Morgen ».* Het Toneel, 1955, N°s 3-4.

GHELDERODE (Michel de)

Voir aussi N°

MONT (Paul de)

407. VLAENDEREN (M. Van). — *Paul de Mont.* Théâtre de Belgique, N° 5, 1955.

CANADA

408. SCOTT (B.). — *Canada's Stratford.* **P.P.** Vol. II, N° 11, Aug. 1955.
Le Festival de Stratford (Ontario).

ESPAGNE

409. — *Petite Chronologie du Siècle d'Or Espagnol.* **C.R.B.**, N° 14, 1955.

410. BATAILLON (M.). — *Un recueil de « sueltas » éditées par Sebastian de Cormellas.* Bulletin Hispanique, LIV, 1952, p. 405-6.

411. CAMP (Jean). — *Le Théâtre d'un Grand Siècle.* **C.R.B.**, N° 14, 1955.

412. CASTELLANO (Juan R.). — *El teatro español desde* 1939. Hispania (Washington). XXXIV, p. 240-244.

413. DAVIES (R. Trevor). — *The golden century of Spain.* London, Macmillan, 1954, 327 p. Nouvelle édit.

414. GARCIA-LUENGO (Eusebio). — *Un año de teatro en España.* Indice de Artes y Letras (Madrid), N° 47, p. 13.

415. GARCIA RAMILA (Ismaël). — *Breves notas sobre la historia del teatro burgalés, en el transcurso de los siglos XVI al XVII.* Boletín de la Real Academia de la Historia. Madrid. CXXVIII, p. 389-423.

417. MARTINEZ (Eduardo Julía). — *La literatura dramática peninsular en el siglo XV.* in T. II Historia general de las Literaturas Hispanicas, publicada bajo la direccion de Guillermo Diaz-Plaja. Barcelona, Edit. Barna.

418. — *La Literatura dramática en el siglo XVI.* Ibid., T. III.

419. PEREZ MINIK (Domingo). — *Debates sobre el teatro español contemporáneo.* Santa Cruz de Tenerife, Edit. Goya, 1953, 286 p.

420. SANCHEZ SAEZ (B.). — *Origen y desenvolvimento del teatro español.* Revista da Universidade Católica de Sao Paulo, V, 10.

421. SERRANO PONCELA (S.). — *Amor y apetito en el teatro clásico español.* Asomante (Puerto-Rico), 1953, p. 46-62.

422. VALBUENA PRAT (Angel). — *Clásicos y modernos en la escena del siglo XX.* Clavileño (Madrid), N° 24, 1953, p. 18-21.

423. VASQUEZ ZAMORA (Rafaël). — *Un comediografo español : Lopez Rubio.* Insula (Madrid), VIII, 1953, N° 88, p. 12.

424. YNDURAIN (Francisco). — *Dos comedias inéditas, de hacia* 1574. Revista de Literatura. VII, 13-14, 1955.
Voir aussi N°s 11, 12, 13, 14, 15.

ALBERTI (Rafael)

Voir aussi N° 10.

BAROJA (Pio)

425. J. R. — *El autor de teatro.* Indice de Artes y Letras (Madrid), N°s 70-71, 1954.

BECQUER

426. JOHNSON (Harvey). — *Becquer's « Un Drama »*. Hispanic Review, XXI, 1953.

427. — *Cinco dramas inspirados en las « Rimas » de Bécquer*. Nueva Revista de Filología Hispànica, VIII, 1954, p. 176-184.

428. RIBBANS (Geoffrey W.). — *Una nota sobre el teatro de Becquer*. Revista de Filología Española, XXXVI, p. 122-26.

BENAVENTE (Jacinto)

429. ALOISI (Enzo). — *El Teatro de Benavente en el Siglo*. Universidad, N° 29, Santa Fe, Argentina, 1954.

430. ARMINAN (Luis de). — *Don Jacinto [Benavente] y la política*. ABC, 15 juillet 1954.

431. BADANELLI (Pedro). — *Ubicación literaria de Jacinto Benavente*. Universidad, N° 29, Santa Fe, Argentina, 1954.

432. BARCA (Roberto de la). — *Benavente - The Spaniard*. Act, Autumn 1955. Vol. I, N° 3.

433. BLANCO (Conrado). — *Benavente y las empresas*. ABC, 15 juillet 1954.

434. COBENA (Carmen). — *El primer estreno de Jacinto Benavente*. Ibid.

435. CORDOBA (Santiago). — *Benavente desde que le conoci*. Madrid, Prensa, Gráfica, 1954, 157 p., 15 ill.

436. FORERO RUIZ (Carlos). — *Benavente y su teatro*. Revista Javeriana (Bogota), XLII, 1954, p. 90-93.

437. FERNANDEZ ARDAVIN (Luis). — *Don Jacinto [Benavente] y los autores*. ABC, 15 juillet 1954.

438. GUARDIOLA (Antonio). — *Benavente, su vida y su teatro portentoso*. Madrid, Edic. Espejo, 1954, 204 p., 2 h. t.

439. MALLO (Jeronimo). — *La producción teatral de Jacinto Benavente desde* 1920. Hispania (Washington). XXXIV, p. 21-29.

440. MENGOD (Vicente). — *Presencia de Benavente*. Atenea (Concepción), CXVI, 1954, p. 46-54.

441. MONTERO ALONSO (José). — *Jacinto Benavente*. Revista de Literatura (Madrid), VI, N° 11 et 12, 1954.

442. PEMAN (Jose Maria). — *Nuestro tributo a Benavente*. Universidad de Antioquia (Colombia), XXX, 1954, p. 547-50.

443. SANCHEZ ESTEVAN (Ismaël). — *Jacinto Benavente y su teatro. Estudio biográfico crítico*. Barcelona, Edic. Ariel, 1954, 350 p.

444. SANCHEZ (Luis Amador). — *Tránsito de Jacinto Benavente*. La Nueva Democracia (New-York), XXXIV, 1954, p. 24-27.

445. STARKIE (Walter). — *In memoriam Jacinto Benavente*, 1866-1954. Bulletin of Hispanic Studies (Liverpool). XXXI, 1954, p. 210-226.

446. VILA SELMA (Jose). — *Benavente, fin de siglo*. Madrid, Rialp., 1952, 299 p.

447. — *Limitaciones del teatro de Benavente*. Arbor (Madrid), XXII, p. 1-10, 1952.

448. ZUNIGA (Angel). — *Benavente*. Barcelona, Edic. G.P., 1954, 64 p.

CALDERON

449. ALONSO CORTES (Narciso). — *Genealogía de D. Pedro Calderón*. Boletin de la Real Academia Española (Madrid), XXXI, 1951, p. 299-309.

450. ARNOUX (Alexandre). — *Calderon et l'âge d'or espagnol*. **C.R.B.**, N° 14, 1955.

451. CHAPMAN (W. G.). — *Las comedias mitológicas de Calderón*. Revista de Literatura, V, N°9-10.

452. COE (Adam). — *Unas colecciones de comedias sueltas de Pedro Calderón de la Barca comparadas con « Literatur eine bibliographischkritische übersicht » de H. Breymann, München*, 1905. Estudios (Madrid), VII, p. 11-169.

453. COSTANDSE (A. L.). — *Le baroque espagnol et Calderón de la Barca.* Amsterdam, Plus ultra, 1951, 144 p.

454. DUNN (P. N.). — *The horoscope motif in « la vida es sueño ».* Atlante, Londres, 1953, N° 4.

455. EGUIA RUIZ (Constancio). — *Cervantes, Calderón, Lope, Gracián, Nuevos temas critico-biográficos.* Madrid, C.S.I.C., 1951, 158 p.

456. FRUTOS (Eugenio de). — *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales.* Zaragoza, Institucion « Fernando el Católico », 1952, 346 p.

457. — *La filosofía del barroco y el pensamiento de Calderón.* Revista de la Universidad de Buenos Aires, IX, 1951, p. 173-230.

458. HESSE (Everett W.). — *Obsesiones en « El mayor monstruo del mundo » de Calderón.* Estudios (Madrid), VIII, 1952, p. 395-409.

459. — *La concepción calderoniana del principe perfecto en « La Vida es sueño ».* de Clavileño, 1953, N° 20, p. 4-12.

460. VALBUENA PRAT (Angel). — *Calderón,* in T. III. Historia general de las Literaturas Hispánicas publicada bajo la dirección de Guillermo Diaz-Plaja. Barcelona. Edit. Barna.

CALVO SOTELO (Joaquin)

461. HORNEDO (Rafael M. de). — « *La Muralla* » *y el drama católico.* Razon y Fe (Madrid), CLI, 1955, p. 297-304.

CAMON (José)

462. MALDONADO DE GUEVARA (Francisco). — *La dramaturgia de José Camón.* Revista de Literatura, II, 1952, p. 79-91.

CASONA (Alejandro)

463. WOOLSEY (A. Wallace). — *Illusion versus reality in some of the plays of Alejandro Casona.* The Modern Language Journal, XXXVIII, 1954, p. 80-84.

CERVANTES

464. ARCO Y GARAIL (Ricardo del). — *La sociedad española en las obras de Cervantes.* Madrid, Patronato del IV, centenario del Nacimiento de Cervantes, 1951, 783 p.

465. — *Cervantes y la farándula.* Boletin de la Real Academia Española. XXXI, p. 311-330.

466. BATAILLON (Marcel). — *Glanes cervantinos.* Quaderni Ibero-Americani (Turin), II, 1954, N° 15.

467. BILLI DE SANDORNO (Amalia). — *El cardenal Gaspar de Cervantes y Gaete, ignorado protector de Miguel de Cervantes Saavedra.* Anales Cervantinos, Madrid, II, 1952, p. 335-358.

468. CASALDUERO MARTI (Joaquin). — *Sentido y forma del teatro de Cervantes.* Madrid, Aguilar, 1951, XVI-302 p.

469. CASTRO (Carmen). — *Personages femeninos de Cervantes.* Anales Cervantinos, Madrid, III, 1953, p. 331-339.

470. GARCIA BLANCO (M.). — *El tema de la cueva de Salamanca y el entremés cervantino de este titulo.* Ibid., Madrid, I, 1951, p. 71-109.

471. GONZALEZ DE AMEZUA (Agustin). — *Lugar de nacimiento de Miguel Cervantes Saavedra.* Boletin de la Real Academia de la Historia (Madrid), CXXXIII, 1953, p. 287-290.

472. LAZARO (Fernando). — *Notas sobre el texto de dos entremeses cervantinos.* Anales Cervantinos, III, 1953, p. 340-348.

473. PIERHAL (Armand). — *Cervantès esclave et libéré.* **C.R.B.**, N° 14, 1955.

474. SCHURR (Friedrich). — *Romanticismo, realismo y humorismo de Cervantes.* Anales Cervantinos, III, 1953, p. 361-366.

475. STAGG (Geoffrey). — *Cervantes' « Abode of Jealousy ».* Bulletin of Hispanic Studies, XXXII, N° 1, janvier 1955.

Voir aussi N° 455.

GASPAR (Enrique)

476. POYAN DIAZ (Daniel). — *Etica y estética en el teatro de Enrique Gaspar* Revista de Literatura, 1953, IV, N° 8.

GARCIA LORCA (Federico)

477. DIAZ PLAJA (G.). — *Federico García Lorca.* Buenos Aires, Ed. Espasa-Calpe, 1955.
Etude de l'univers poétique et dramatique de F.G.L. et de son influence.

478. GEERS (Dr G.J.). — *Federico Garcia Lorca als toneeldichter.* Het Toneel, 1955, N°s 7-8.

479. INFIESTO (Roberto). — *Itinerario lírico de Federico García Lorca.* La Habana, 1954.

480. ROSSI (Giuseppe Carlo). — *Il Góngora di García Lorca.* Idea, 1955, N° 8.

481. MUNOZ CORTEZ (M.), CASALDUERO. — *Notas sobre el diminutivo en García Lorca.* Archivum (Oviedo), IV, 1954, p. 277-304.

482. ZARDOYA (Concha). — *La técnica metafórica de Federico García Lorca.* Revista Hispánica Moderna (Puerto Rico), XX, 1954, p. 295-326.

JARDIEL PONCELA (Enrique)

483. GOMEZ DE LA SERNA (Gaspar). — *Enrique Jardiel Poncela* 1901-1952. Clavileño 1953, N° 20, p. 54-57.

JUAN DEL ENCINA.

484. CASO GONZALEZ (José). — *Cronología de las primeras obras de Juan del Encina.* Archivum (Oviedo), III, 1953, p. 362-72.

LA CUEVA (Juan de)

485. SHERGOLD (N. D.). — *Juan de la Cueva and the early theatre of Seville.* Bulletin of Hispanic Studies, XXXII, N° 1.

486. WARDROPPER (Bruce V.). — *Juan de la Cueva y el drama histórico.* Nueva Revista de Filología Hispaníca, IX, N° 2.

PEREZ DE MONTALBAN (Juan)

487. PARKER (Jack Horace). — *The Chronology of the plays of Juan Pérez de Montalvan.* PMLA, LXVII, p. 186-210.

488. G. de AMEZUA (Agustin). — *Las polémicas literarias sobre el « Para todos » del Dr Juan Pérez de Montalbán.* Estudios dedicados à Menendez Pidal (Madrid), II, 1951, 409-443.

ROJAS (Agustin de)

489. ADINOLFI (Giulia). — « *La Celestina* » *e la sua unità di composizione.* Filología Romanza, I, 1954, p. 12-60.

490. DEYERMOND (A.D.). — *The index to Petrarch's latin works as a source of « La Celestina ».* Bulletin of Hispanic Studies (Liverpool), XX, 1952, p. 28-43.

491. KRAUSE (Anna). — *Deciphering the epistle-preface to the » Comedia de Calisto y Melibea »* The Romanic Review (New York), XLIV, p. 89-101.

492. GILMAN (Stephen). — *Diálogo o estilo en « La Celestina ».* Nueva Revista de Filología Hispánica (Mexico), VII, p. 461-69.

493. GREEN (Otis H.). — » *Celestina* », *Auto I : Minerva con el can.* Ibid., p. 470-74.

494. MARION (Denis). — *La première pièce moderne* [La Célestine], **C.R.B.**, N° 14.

495. ORAZCO DIAZ (E.). — *El huerto de Melibea.* Arbor (Madrid), XIX, p. 47-60.

496. PENNEY (Clara Louisa). — *The book « Celestina » in the Library of The Hispanic Society of America.* New-York, 1954, VIII-157 p., ill.

497. SAINZ de ROBBLES (C.). — *Rojas, Zorilla, Moreto, Cubillo y otros dramaturgos del «Ciclo de Calderón»,* in T. III. **Historia** general de las Literaturas Hispánicas publicada bajo la dirección de Guillermo Diaz-Plaja. Barcelona, Edit. Barna.

498. TROTTER (G.D.). — *Sobre « La furia de Mélibea »* de Otis H. Green. Clavileño, N° 25, 1954.

RUEDA (Lope de)

499. GARCIA RAMILA (Ismaël). — *Una incógnita estancia del Gran Lope de Rueda en la Ciudad de Burgos.* Boletin de la Real Academia Española, XXXI, 1951, p. 121-125.

RUIZ DE ALARCON (Juan)

500. *Il teatro de Juan Ruiz de Alarcón.* Roma, Guido Mancini Giancarla, 1953, 143,pages.

E. Mancuso : Bibliographie. *G.-M. Giancarlo :* Thèmes et personnages. *C. Samona :* Problèmes et aspects de la personnalité de Alarcon. *I. Pepe :* Magie et superstititon dans l'œuvre de Alarcon. *L. Terracini :* L'emploi de l'hyperbole galante dans l'œuvre d'Alarcon.

501. REYES (Alfonso). — *Ruiz de Alarcon* (1581 (?)-1639). Atlante, III, N° 1.

TAMAYO Y BAUS

502. ESQUER TORRES (Ramón). — *Valoración técnica di Tamayo y Baus.* Revista de Literatura, VII, 13-14.

TIRSO DE MOLINA

503. BLANCA (Angela). — *Ficción e historia en la « Trilogía de los Pizzarros » de Tirso.* Filología, IV, N°s 1, 2, 3.

504. BROOKS -J.L.). — *« La Estrella de Sevilla » admirabile e famosa tragedia.* Bulletin of Hispanic Studies, XXXII, N° 1.

505. METTMANN (Walter). — *Studien zum religiösen Theater Tirso de Molinas.* Kölner Romanistischen Arbeiten. Neue Folge, Heft I, Köln, 1954.

VALLE INCLAN (Ramon Maria dell)

506. CLAROS (Benitez). — *Metricismos en las « Comedias Bárbaras ».* Revista de Literatura, III, N° 6.

VEGA (Lope de)

507. ALONSO (Amado). — *Lope de Vega y sus fuentes.* Thesaurus (Bogotá), VIII, p. 417-478.

508. ANDERSON IMBERT (I.). — *Lope dramatiza un cantar.* Romanische Forschungen Asom, 1952, p. 17-22.

Le Chevalier d'Olmeido.

509. ARCO (Ricardo del). — *Lope de Vega,* in T. III, Historia general de las literaturas Hispánicas publicada bajo la direccíon de Guillermo Díaz-Plaja. Barcelona, Edit. Barna.

510. SAING DE ROBLES (Carlo). — *El ciclo dramático de Lope de Vega.* Ibid.

511. ARJONA (J.H.). — *Another sonnet in Lope de Vega's « Amar, servir y esperar ».* The Romanic Review. XLIV, p. 257-262.

512. — *Did Lope de Vega write « El lacayo fingido »?* Studies in Philology (Chapel Hill), LI, 1954, p. 42-53.

513. BARRAULT (J.-). — *Le chien du jardinier.* **C.R.B.,** N° 14, 1955.

514. BATAILLON (M.). — *La tradition recueillie par Lope dans « Pedro Carbonero ».* Bulletin Hispanique, LV, p. 375-377.

515. BERNET (Daniel). — *Lope de Vega « monstre » du théâtre.* **A.,** N° 544, 30 novembre 1955.

516. BLECUA (J.M.). — *Nota al « Caballero de Olmedo ».* Nueva Revista de Filología Hispánica, VIII, p. 190.

517. CISNEROS (L. J.). — *Pregunta sobre Lope.* Mar del Sur, Lima, VIII, p. 87.

518. HAYES (F. C.). — *Lope de Vega and the Common Man.* Washington, D.C. 1953.

519. ENTRAMBASAGAS (J. de). — *Unos villancicos a los Misterios del Rosario, atribuidos a Lope de Vega.* Revista de Literatura, VII, 13-14, 1955.

520. FISHLOCK (A. D. H.). — *Lope de Vega's « La hermosa Ester » and Pinto Delgado's « Poema de la reyna Esther » : a comparative study.* Bulletin of Hispanic Studies, XXXII, N° 2.

521. FUCILLA (Joseph E.). — *Finea in Lope's « La dama bobo » in the light of modern psychology.* Bulletin of the Comediantes, vol. VII, N° 2, 1955.

522. FRADEJAS LEBRERO (José). — *Un cuento de Don Juan Manuel y dos comedias del Siglo de Oro.* Revista de Literatura, VIII, 15.
Répercussion de El Conde Lucanor *sur* La pobreza estimada, *de Lope de Vega et* La Vida es sueno, *de Calderon.*

523. GLASER (Edward). — *Lope de Vega « El niño inocente de la Guardia ».* Bulletin of Hispanic Studies, XXXII, N° 3, July 1955.

524. — *El lusitanismo de Lope de Vega.* Boletin de la Real Academia Española, XXXIV, Cuad. CXLIII, sept.-déc. 1954.

525. GOYRI (Maria). — *De Lope de Vega y del Romancero.* Zaragosa, Libr. General, 1953, 194 p.

526. MICO BUCHON (L. L.). — *« El divino Africano» Tragicomedia agustiniana de Lope de Vega.* Humanidades (Comillas), VI, p. 105-117.

527. NEVEUX (Georges). — *Lope de Vega ou le Loup de la plaine fertile.* **C.R.B.**, N° 14.

528. PEREZ (Louis). — *Observationes by Ezra Pound on the dramatic quality of Lope de Vega.* Bulletin of the comediantes, vol. VII, N° 2.

529. RAMIREZ DE ARELLANO (Diana). — *« Los Ramirez de Arellano » de Lope de Vega. Contribución al estudio de las comedias genealógicas de Lope de Vega.* Estudio crítico y notas al texto, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños C.S.I.C., 1954, 298 p.

530. PILLEMENT (Georges). — *Fraîcheur de Lope de Vega.* **C.R.B.**, N° 14.

531. SLOMAN (Albert). — *Lope's « El Major alcalde el Rey »: addendum to a note by Sturgis* E. LEAVITT. Bulletin of the Comediantes, vol. VII, N° 2.

532. WILSON (William). — *» Bigoteras » and the date of Lope's « El cuerdo en su casa ».* Ibid.
Voir aussi N° 455.

ETATS-UNIS

533. — *Summer theatres,* 1955. New-York. The Shull Publications, 1955, 96 p.

534. BARNES (Eric W.). — *The lady of fashion. The life of Anna Cora Mowatt.* New-York, Scribner, 1954, 416 p.

535. BLUMS (Daniel). — *Theatre World.* New-York, Greenberg, 1954, 228 p.
Saison 1953-54.

536. GARD (Robert-Edward). — *Grassroots Theater a search for regional arts in America.* Madison, Univ. of Wisconsin Press, 1955, 276 p.

637. MOODY (Richard). — *America takes the stage: Romanticism in american drama and theatre* 1750-1900. Indiana Univ. Press, 1955.

538. PATRICK (J.-Max). — *Savannah's pioneer theater from its origin to* 1810. Athens (Georgia), Univ. of Georgia Press, VIII-94 p.

539. SIEVERS (David). — *Freud on Broadway. A history of psychanalysis and the american drama.* New-York, 1955, 479 p.

540. SMITH (Norman). — *Toneel in de Verenigde Staten.* Kroniek van Kunst en Cultuur, XV, N° 7.
Théâtre aux Etats-Unis.
Voir aussi N° 105.

O'NEILL (Eugène)

541. KIRCHNER (G.). — *Eugene O'Neill. Ein Rückblick.* Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, II, 2.

WILLIAMS (Tennessee)

542. KONING (David). — *Tennesse Williams en zijn « Kat op een warm zinken dak ».* Het Toneel, 1955, N°s 7-8.
Etude sur Tennessee Williams et sa pièce Cat on a hot Tin Roof.

FINLANDE

543. VON FRENCKELL (E. M.). — *Spektakel och fest pa manga sätt.* Hufvudstadsbladet (Quotidien d'Helsinski), 24 sept. 1955.
Spectacles et fêtes.

544. — *Theater in Finland.* **M.K.**, I, 3-4, 1955.

GRANDE-BRETAGNE

545. *John Gielgud, golden voice.* **P.P.**, vol. II, N° 11.

546. BERKELEY (D. S.). — *Preciosity and the Restoration comedy of manners.* The Hunthington Library Quarterly, XVIII, N° 2.

547. BROWNE (Maurice). — *Too late to lament, an autobiography.* London, Victor Gollancz, 1955, 403 p.

548. CLUNES (Alec). — *British theatre history.* Cambridge, published for the National Book League at the Univ. Press, 1955.

549. DARLINGTON (W. A.). — *Will Barie Live?* Drama, Autumn, 1955.

550. DORAN (Madeleine). — *Endeavors art : a study of form in the elizabethan drama.* Madison, The Univ. of Wisconsin Press, 1954, XVI-482 p.

551. GRUBER (Christine). — *Das religiöse Theater. Englands der Gegenwart in seinen Zusammenhängen mit der Entwicklung im Mittelalter und in der Renaissance.* Wien, 1954.

552. HERTOG (Elsa den). — *Stratford Festival* 1955. Het Toneel, 1955, N°s 7-8.

553. KEOWN (E.). — *Peggy Ashcroft.* London, Rockliff, 1955, 102 p., 68 ill.

554. LAVER (James). — *Die Schaubühne in England von John Webb bis Charles Kean.* **M.K.**, I, N°s 3-4, 1955.

555. LOCKWOOD (Margaret). — *Lucky star: the biography of Margaret Lockwood.* London, Odhams Press, 1955, 191 p., 16 pl.

556. RIGBY (R. B.). — *Correspondence.* Act., vol. I, N° 3, Autumn 1955.
Difficultés des auteurs anglais pour faire représenter leurs pièces.

557. SPEAIGHT (Robert). — *Olivier tragédien.* **N.L.**, N° 1482.

558. TERRISS (Ellaline). — *Just a little bit of string.* With a foreword by Beverly Nichols. London, Hutchinson, 1955, 296 p., 22 ill.

559. TYNAN (Kenneth). — *Alec Guinness.* New-York, The Macmillan Company, 1955, 108 p.

560. WILSON (F. P.). — *The elisabethan theatre.* Medelingen van de Allard Pierson Stichting, Afd. voor Moderne Literatuurwetenschap. Universiteit Amsterdam, 1955, 23,5 × 15, 21 p.

561. — *The elizabethan theatre.* Neophilologus, janv. 1955.
Voir aussi N° 23.

FRY (Christopher)

562. MAULNIER (Thierry). — *Christopher Fry? le plus Shakespearien des auteurs dramatiques de ce siècle.* **F.L.**, N° 492.

563. STAMM (R.). — *Christopher Fry and the revolt against realism in modern english drama.* Anglia, 72, I.

GAY (John)

564. ARMANS (Swen M.). — *John Gay : social critic.* New-York, King's Crown Press, 1954, X-262 p.

HEYWOOD (John)

565. HAUSER (D. R.). — *The date of John Heywood's « The Spider and the flie ».* **M.L.N.**, LXX, N° 1.

MARLOWE (Christopher)

566. LEVIN (Harry). — *The Overreacher, a study of Christopher Marlowe.* Cambridge, Harvard University Press, 204 p.

MARSTON (John)

567. AXELRAD (A. José). — *Un malcontent elizabéthain : John Marston* (1576-1634). Paris, Didier, 1955, 24 × 15,5, II-351 p.

SHAKESPEARE (William)

568. *Mr. William Shakespeare's comedies, histories and tragedies.* A photographic fac simile of the first folio edition, prepared by Hele Kokeritz and Charles Tyler Prouty. New-Haven, Yale Univ. Press, 1955, 889 p.

569. ALEXANDER (Peter). — *Hamlet : father and son.* O.U,P., 1955.

570. ARNOLD (Paul). — *Esotérisme de Shakespeare.* Paris, Mercure de France' 1955.

571. BOGARD (Tr.). — *Shakespeare's second Richard.* P.M.L.A. LXX, N° 1.

572. ELVIN (René). — *Shakespeare ou Marlowe ?* **N.L.**, N° 1484.

573. GIANI (Renato). — *Shakespeare o non Shakespeare.* **Sc.**, 1955, N° 9.

574. LENORMAND (H. R.). — *Shakespeare et le mystère.* **R.T.**, N° 30.

575. NICOLL (Allardyce). — *Shakespeare Survey*, N° 8, London, O.U.P., 1955.

576. SISSON (C. J.). — *The Taming of the Shrew.* Drama, Autumn 1955.

SHAW (G. B.).

577. A. de H. — *G. B. Shaw, de appelenkar van de democratie.* Het Toneel, 1955, N°s 7-8.

WEBSTER (John)

578. BOGARD (T.). — *The tragic satire of John Webster.* Berkeley, Univ. of California Press, 1955, X-158 p.

HAITI

579. FOUCHARD (Jean). — *Plaisirs de Saint-Domingue.* Port-au-Prince, 1955, 184 p., **C.R.**

580. — *Le théâtre à Saint-Domingue.* Ibid., 354 p. **C.R.**

581. — *Artistes et répertoires des scènes de Saint-Domingue.* Ibid., 272 p. **C.R.**

IRLANDE

Voir N° 5.

ITALIE

582. BEIJER (Agne). — *Neues zum teatro Olimpico.* **M.K.**, I, N°s 1-2, 1955.

583. CESCO (Bruno de). — *Rinascera in Verone un grande teatro storico* [Teatro Filarmonico]. **Sc.**, 1955, N° 11.

584. DUCHARTRE (P. L.). — *La commedia dell'arte.* Préface de J.-L. Barrault. Paris, S.F.L., 1955, 289 p., 200 ill., 32 p. h. t., nouv. édit. rev. et augm.

585. GERON (Gastone). — *Per un teatro stabile goldoniano.* Ridotto, N°s 53-55.

586. P. M. — *André Beaurepaire, scenari e fantasie.* **B.V.**, N° 17.

587. RIDENTI (Lucio). — *Ermete Novelli.* **Sc. I.**, nov. 1955.

588. SCHLITZER (Franco). — *Mondo teatrale dell'ottocento. Episodi, testimonianze musiche e lettere inedite.* Napoli, F. Fiorentino, 1954, 223 p.

589. STEFANO (Carlo di). — *Tommasso Salvini.* **Sc.**, 1955, N° 8.

590. VALENTINI (José). — *El teatro contemporáneo italiano.* Rosario, (Argentina). ed. Ateneo Universitario de Filosofia y Letras, 1944.

Voir aussi N° 24.

BETTI (Ugo)

591. DUGHERA (Eduardo E.). — *El teatro interior de Ugo Betti.* Vita Italiana (Buenos-Aires), N°s 35, 36, 37, 1955.

592. LOURSON (Laurent). — *Connaissance d'Ugo Betti.* **T.G.**, 12 janv. 1956.

FABBRI (Diego)

593. TOURNIER (Jacques). — *Diego Fabbri.* Réforme, N° 563.

MACHIAVEL

Voir N°s 203, 687.

MAFFEI (Scipione)

594. GATTO (Salvatore). — *Scipione Maffei.* **Sc.**, 1955, N° 9.

MEANO (Cesare)

595. SIMONI (Renato). — *Per una commedia.* **Sc.**, 1955, N° 5, ill.

Préface à Nascita de Salomé, *pièce de Cesare Meano.*

PIRANDELLO (Luigi)

596. LILLI (Furio). — *Pirandello y su teatro.* Universidad (Santa Fé) N° 31, 1955.
Voir aussi N° 684.

VENEZIANI (Carlo)

597. MORUCCHIO (U.). — *Ritorno d'un commediografo.* **Sc.**, 1955, N° 5.
Extraits de l'allocution prononcée à l'occasion de la reprise (au Teatro Olimpic de Milan) de Serenata al vanto *pour le 5e anniversaire de la mort de Carlo Veneziani.*

VIVIANI (Raffaele)

598. STEFANO (Carlo di). — *Raffaele Viviani.* **Sc.**, 1955, N° 5.

JAPON

599. — *Noh Masks reasured n the Kwanze amily.* Edit. by KUROEMON KATAYAMA. Hinoki Shoten, 89 p.

600. *Kabuki-Juhachiban.* 18 representative classical dramatic plays of kabuki. Compiled ant painted by TADAMASA TORII. The Shokokusha Publishing C°, 1954.

601. — *Japanese Theatre Pictorial.* Edit. by Centre of I.T.I. with collaboration of Japonese National Commission for Unesco. Tokio Educational Institute, 72 p.

602. ANDO (N.). — *Renaissance du théâtre japonais.* **R.T.**, N° 30.

603. NOGAMI (Toyoichiro). — *Japanese No plays. How to see them.* S. Pasadena Cal. P.D. et Jone Perkins, s.d. [1955], 73 p.

604. O'NEILL (P. G.). — *Guido to No.* Hincki Shoten, 1954, 229 p.

605. SCOTT (A. C.). — *The Kabuki theatre of Japan,* with ill. by the author. London, Allen and Undwin, 1955, 320 p., 4 pl., Bibliog.

606. — *Genyadana. A. Japanese kabuki play.* Tokio, 1954, 32 p.

607. — *Kanjincho. Japanese Kabuki play.* Ibid., 50 p.

608. — SHUTARO (Miyake). — *Kabuki drama.* Tokio, Japan Travel bureau, 126 ill.

609. ZEMMARO (Toki). — *Japanese No Plays.* Ibid., 220 p.
Voir aussi N°s 807, 809, 812, 818.

MEXIQUE

610. LÉONARD (Irvings). — *The Theater season of* 1791-1792 *in Mexico City.* The Hispanic American Historical Review (Durham), XXXI, p. 349-364.

611. — *La temporada teatral de* 1792 *en el Nuevo Coliseo de México.* Nueva Revista de Filología Hispánica, V, 1951, 394-410 p.

612. PAZOS (Manuel R.). — *El teatro franciscano en Méjico durante el siglo XVI.* Archivo Ibero Americano (Madrid), XI, p. 128-189.

PAYS-BAS

613. *Theater.* Jaarboek, N° 4. Seizoen, 1954-1955, 80 p., ill.

614. — *De Gids.* Numéro spécial, septembre 1955.
Au sommaire : *Koolhaas :* Après la certitude l'espoir. *L. Saalborn :* Willem Royaards. *A. den Hartog :* Le théâtre des acteurs. *A. Defresne :* La réalité est-elle la base pour l'acteur? *M. van Loggem :* La psychologie de l'acteur. *D. Koning :* Confins du théâtre. *Den Sroman :* La fonction de la critique. *M. Dresselhuys et A. Viruly :* Auteur ? Acteur ? *Johan de Meester :* La mise en scène. *B. Hunningher :* Théâtre aux Etats-Unis.

615. — « *De Rakkers van de Schout* ». Het Toneel, 1955, N°s 7-8.
Opinion d'un critique, d'un directeur et d'un autre auteur dramatique néerlandais sur la manière de représenter la pièce de Max Croiset.

616. HOORNIK (Ed.). — *Conversation avec... au sujet de ses pièces...* Ibid. N° 1.

617. PLANTENGA (H. P.). — *Toneelcoördinatie : het toneel in cijfers.* Ibid. N° 2.
Article sur la saison théâtrale 1953-54.

618. POS (W. Ph.). — *Een Staatstheater.* Kroniek Kunst en Cultuur, XVI, N° 1

619. SERNHEIM (Abel). — *Abel Herzberg en Zijn toneelstuk » Herodes ».* Het Toneel, 1955, N°s 3-4.
A. H. et sa pièce Hérode.

620. VAN DALSUM (Albert). — *Moeilijkheden van het hedendaags toneel.* Kroniek Kunst en Cultuur, XV, N° 10.
Difficultés du théâtre contemporain.

PAYS SCANDINAVES

621. JACOBS (Arthur). — *Stockholm's 18th Century opera theatre.* Opera (Londres), August, 1955.

ANDERSEN

622. BULTHUIS (R.). — *Hans Christian Andersen en het toneel.* Het Toneel, 1955, N° 1.
H.C.A. et le théâtre.

HOLBERG

623. BERNET (Daniel). — *Holberg, le Molière danois aime le rire dru.* **A.** N° 549.

STRINDBERG

624. GRAVIER (Maurice). — *Strindberg, dramaturge naturaliste ou poète du cauchemar.* Bref, N° 10.
Voir aussi N° 27, 203.

POLOGNE

625. HOROWICZ (B.). — *Léon Schiller.* **R.T.**, N° 30.

MICKIEWICZ

626. DOBZYNSKI (Ch.). — *Le pèlerin de l'Europe.* **L.F.**, N° 598.

627. GODLEWSKI (Adam). — *Adam Mickiewicz.* **E.N.**, 1955, N° 35.

628. LEDNICKI (W.). — *Adam Mickiewicz Poland's romantic ambassador to the court of realism.* Columbia Bicentennial Lectures, déc. 1954.

629. MADAULE (J. et M.). — *Un grand moment de l'art dramatique « Les Aïeux » à Varsovie.* **L.F.**, N° 598.

PORTUGAL

VICENTE (Gil)

630. PESTANA (Sebastiao). — *Estudos gilvicentinos, XIII.* Revista de Portugal. XX, N° 131.

SUISSE

631. ARBELLOT (Simon). — *La fête des vignerons à Vevey.* Rev. des Deux Mondes, 1955, N° 17.

632. BIORDI (R.). — *La Festa dei Vignaioli a Vevey.* **Sc. I.**, juin 1955.
Avec une gravure représentant la fête de 1889.

U.R.S.S.

633. — *Grosse Sowjet. Enzyklopädie.* Reihe, Kunst und Literatur, 47 p.

634. — *La Révolution d'octobre inspiratrice de la littérature et du théâtre.* **E.S.**, N° 92.

635. — *Soviet Theaters* 1917-1941. New-York, Research Program on the U.R.S.S. 1954, XX-371 p.
Réunion d'articles de divers auteurs.

636. CHMARA (Gregory). — *Visage de Chaliapine.* **R.T.**, N° 30.

GOGOL

Voir N° 203.

GORKI (Maxime)

637. TRIOLET (Elsa). — « *L'homme ça sonne fier...* » **L.F.**, N° 609.
A propos de la reprise des Bas-Fonds *au Théâtre de l'Œuvre.*

TCHEKHOV

638. BRISSON (Pierre). — *Tchékhov et sa vie.* Paris, Ed. Sauret, 1955.

639. CORRIGAN (R. W.). — *Some aspects of Chekov's dramaturgy.* **E.T.J.**, VII, N° 2.

640. DUNE (E.). — *Tchékhov et son théâtre.* Critique, N° 98, 1955.

641. LAFITTE (Sophie). — *Tchékhov par lui-même.* Paris, Le Seuil, coll. Ecrivains de Toujours, 1955, ill.

642. MANN (Thomas). — *Essai sur Tchékhov.* Table Ronde, mai 1955.

YOUGOSLAVIE

643. NIKOLIC (Milena). — *Le théâtre en Yougoslavie.* Belgrade, Musée Théâtral, 1955, 86 p., ill. Traduction Française de Ivana BATUSIC.

XI

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

644. — *Théâtre dans le Monde.* Supplément à *Théâtre de France* N° V, Paris, 1956.

Le II^e Festival International d'art dramatique de la ville de Paris. A. Josset : Vers un théâtre des Nations. *G. Quéant :* Leçons d'un festival. *J. Duvignaud :* L'Opéra de Pékin et le théâtre de la Foire. *M.-M. Davy :* La révélation de l'Opéra de Pékin. *F. Towarnicki :* Brecht et le théâtre épique. *A. Minotis :* Introduction à l'interprétation de la tragédie antique.

Grands auteurs dans leur langue (Schiller, Strindberg). J. Duvignaud : Le fantôme du naturalisme. Performances d'acteurs.

645. FLETCHER (I. K.). — *The International Theatre Conference on the Theatre History,* 1955. **E.T.J.,** VII, N° 2.

646. GUIMAUD (Jean). — *La Conférence de Palerme.* Théâtre de Belgique, N° 3.

Conférence de l'I.I.T.

ALLEMAGNE - AMÉRIQUE

647. MATENKO (P.). — *Ludwig Tieck and America.* Chapel Hill, The Univ. of North Carolina Press, 1954.

ALLEMAGNE - FRANCE

648. HOSLE (J.). — *Die deutsche Literatur der Goethezeit im Spiegel französischer Zeitschriften,* 1900-1914. **R.L.C.,** 1955, N° 3.

649. GRABBE (Ch. D.). — *Don Juan et Faust.* Adaptation de Michel ARNAUD, **M. F.,** N° 1107 et suiv.

ALLEMAGNE - GRANDE-BRETAGNE

650. — *Eliot's « Coktail Party » and Goethe's « Wahlverwandschaften. »* **G. R.** XXIX, N° 4.

ALLEMAGNE - ITALIE

651. BORCHERDT (Hans Heinrich). — *Deutscher und italienischer Theaterstil.* **M. K.,** I, N^os 3-4.

AUTRICHE - ESPAGNE

652. STAHL (Augusta Eliana). — *Die spanischen Habsburger im spanischen Drama.* Wien, 1953. Diss.

BELGIQUE - AMERIQUE LATINE

653. ANDRÉ (Luc). — *Le Théâtre National de Belgique en Amérique du Sud.* Théâtre de Belgique, N° 7.

BELGIQUE - FRANCE

654. MIGNON (Paul-Louis). — *Le théâtre belge en France.* Ibid.

ESPAGNE - FRANCE

655. CHANCEREL (Léon). — *Molière et le Siècle d'Or.* **C.R.B.,** N° 15.

656. GARCIA LORCA (Federico). — *Théâtre I.* Traduit de l'espagnol par André BELAMICH. Paris, Gallimard, 1955, 374 p.

Le maléfice de la Phalène. Le guignol au gourdin. La savetière prodigieuse. Les amours de Don Perlimplin avec Bélise en son jardin.

657. LOPE DE VEGA. — *Le chien du jardinier.* Adaptation de G. NEVEUX. L'Avant-Scène, N° 119.

658. NEVEUX (Georges). — *J'ai trahi Lope de Vega pour lui rester fidèle.* Le Strapontin, N° 5, 10 déc. 1955.

ESPAGNE - GRANDE-BRETAGNE

659. PUJALS (Esteban). — « *Bodas de sangre* ». *F. Garcia Lorca.* Revista de Literatura, VIII, 15.

A propos de la traduction anglaise des Noces de sang.

ESPAGNE - PORTUGAL

660. ARES MONTES (José). — *Cervantes en la literatura portuguesa del siglo XVII.* Anales Cervantinos (Madrid), II, 1952, p. 193-230.

661. *Don Quijote en el teatro portugues del siglo XVIII.* Ibid, III, 1953, p. 349-52.

ESPAGNE - U.R.S.S.

662. BUCHYNSKYJ (Dmytro). — *Ivan Frankó y la literatura española.* Ibid, III, 5.

I. F. fut le premier poète ukrainien à s'intéresser à l'art espagnol. Il traduisit Don Quichotte *et* l'Alcade de Zalamea, *créé le* 30 *novembre* 1895.

FRANCE - AMERIQUE LATINE

663. BARBOSA (M. de Lima). — *Racine e o Brasil.* Jornal do Comercio (Rio de Janeiro), 1er août 1954.

FRANCE - ETATS-UNIS

664. BERTHOIN (Jean). — *Salut à l'Amérique.* **I. T.**, N° 4.

La tournée de la Comédie-Française.

665. DESCAVES (Pierre). — *La Comédie-Française en Amérique du Nord.* Paris-Théâtre, N° 103.

666. — *L'Amérique du bon accueil.* **I. T.**, N° 5, 1955-1956.

667. FRANC (Robert). — *Molière aux Etats-Unis.* Paris-Théâtre, N° 103.

668. LECONTE (Cl.-H.). — *Entretien avec Pierre Descaves sur les » ambassades de l'esprit ». Les tournées de la maison de Molière à l'étranger.* **C.** 20 sept. et suiv.

FRANCE - GRANDE-BRETAGNE

669. RUTHERFORD (Marie-Rose). — *The Abbé Prévost and the english Theatre,* 1730-1740. **T. N.**, vol. IX, N° 4.

670. VOISINE (J.). — *Gli Inglesi comprendono Molière?* Rassegna Lucchese, 1954, N° 14 (publié en français in Rev. des Lettres Modernes, N° 9, 1954).

FRANCE - PORTUGAL

671. RAEDERS (Georges). — *L'œuvre de Racine en langue portugaise.* Revista das Faculdades Campineiras, I, N° 3.

FRANCE - U.R.S.S.

672. MOREAU (Gaston). — *Comédiens de France en Russie.* Bauge, Cingla, 1954.

FRANCE - YOUGOSLAVIE

673. BATUSIC (Ivana). — *Les tournées des acteurs français sur la scène de Zagreb,* 1891-1940. Zagreb, Annales de l'Institut Français, Nos 2-3, 1953-1954, in-8°, 142 p., bibliog.

GRANDE-BRETAGNE - AUSTRALIE

674. USHER (D.). — *Old Vic in Australia.* **P. P.** Vol II., N° 11, Aug. 1955.

GRANDE-BRETAGNE - ETATS-UNIS

675. KINNE (W. P.). — *George Pierce Baker and the american theatre.* London, Cumberlege, 1955.

GRANDE-BRETAGNE - ESPAGNE

676. VASEY (G. E.). — *Robertsons' phantasmagoria in Madrid,* 1821, *Part I.* **T. N.**, vol. IX, N° 4.

GRANDE-BRETAGNE - FRANCE

677. CONGREVE (W.). — *Ainsi va le monde.* Adaptation française de Dominique Aury et Auguste Desclos. France-Illustration, Sup. Théâtral et Littéraire N° 183.

678. DEDEYAN (Charles). — *Marivaux à l'école d'Addison et de Steele.* Annales de l'Université de Paris, 1955, janv.-mars.

679. DEKKER (Thomas). — *Fête chez le jardinier.* Texte établi et traduit par A. Koszul. Paris, Belles Lettres, 16 × 12, 228 p.

680. EDDISON (Robert). — *Souvenirs du Théâtre anglais de Paris.* **T. N.**, vol. IX, N° 4.

681. SHAW (G.-B.). — *Pygmalion.* Adaptation de Claude-André Puget. Les Œuvres Libres, N° 112.

GRANDE-BRETAGNE - IRLANDE

682. SMITH CLARK (W.). — *The Siddons'in Dublin.* **T. N.**, vol. IX, N° 4.

ITALIE - AMERIQUE LATINE

683. PELAYO (Félix-M.). — *Autores italianos en la escena argentina.* Vita Italiana (Buenos-Aires), N° 36, 1955.

ITALIE - ESPAGNE

684. CHICHARRO DE LEON (J.). — *Pirandelismo en la literatura española.* Quaderni Ibero-americani (Turin), 1954, N° 15.

685. MEFTORD (J. C. J.). — *Lope de Vega and Boccacio's Decameron.* Bulletin of Hispanic Studies (Liverpool), XXXIX.

ITALIE - GRANDE-BRETAGNE

686. KAUFMAN (H.). — *The influence of Italian drama on Pré-Restoration english Comedy.* Italica (Evanton), XXX, 1.

687. RIBNER (Irving). — *Marlowe and Macchiavelli.* Comparative Literature, IV, N° 4.

ITALIE - FRANCE

688. BONFANTINI (M.). — *Racine lettore dell'Ariosto.* Convivium (Turin), juillet-août 1954.

689. RIZZA (C.). — « *L'Orphée* » *di Tristan e* « *l'Orfeo* » *del Cavalier Marino.* Convivium (Turin), juillet-août, 1954.

690. PIRANDELLO (Luigi). — *La raison des autres.* Traduction française de Marie-Anne Comnène, L'Avant-Scène, N° 106. *Bellavita.* Ibid.

691. SECCHI (Nicolo). — *Selft-interest.* Transl. by W. Reynes. Edit. by H. Andrews Kaufmann. Univ. of Washington Press, Seattle, 1953, in-8°, XXIX, 106 p.

La comédie de Secchi l'Intéressé *serait l'une des sources du* Dépit amoureux *et de* la Nuit des Rois.

PAYS SCANDINAVES - FRANCE

692. HOLBERG (Ludvig). — *Théâtre de Holberg.* Vingt-deux comédies traduites du danois par Judith et Gilles Gerari-Arlberg. Copenhague, E. Munksgaard, Paris, Presses de la Cité, 1955, 2 vol. in-8°, XVIII-456 p. et 526 p., portrait frontispice, introductions et notes (avec la collaboration de MM. F. J. Billeskov-Jansen et Kristen D. Spanggaard).

Tome I : H. Wamberg : Avertissement. *A. Jolivet :* Ludvig Holberg (1684-1754). *F.-J. Billeskov Jansen :* Place de Holberg dans l'histoire de la comédie au Danemark; Jeppe du Mont 5 actes; Erasmus Montanus 5 actes; La veillée de Noel 1 *acte;* La mascarade 3 *actes;* Le voyage à la source 3 *actes;* Le fondeur d'étain politique *ou* L'homme d'Etat imaginaire 5 *actes;* Jacob von Tyboe *ou* Le soldat fanfaron 5 *actes;* La poudre arabique 1 *acte;* Les invisibles 3 *actes;* Le paysan laissé en gage 3 *actes;* L'affaire sans affaires 3 *actes.*

Tome II : Don Ranudo de Colibrados *ou* Orgueil et pauvreté 5 *actes;* Ulysse d'Ithaque *ou* Une comédie allemande 5 *actes et* 1 *prologue;* Henrich et Pernille 3 *actes;* Sorcellerie *ou* Fausse alerte 5 *actes;* La Versatile 3 *actes;* Maître Gérard de Wesphalie *ou* Le barbier trop loquace 1 *acte;* La ruelle de l'accouchée 5 *actes;* Pernille demoiselle pour un jour 3 *actes;* Didier le Terrible 1 *acte;* L'honnête ambition 3 *actes;* L'heureux naufrage 5 *actes.*

PORTUGAL - ESPAGNE

693. GONZALEZ OLLE (Fernando). — « *Frai Luis de Souza* » *y la literatura española.* Revista de Literatura, IV, 1953.

ROUMANIE - FRANCE

694. CARAGIALE (Ion Luca). — *Monsieur Léonida aux prises avec la réaction.* Traduction de A. Kedros. Europe N° 114-115.

U.R.S.S. - ALLEMAGNE-FRANCE

695. BRECHT (Bertolt). — *La mère,* d'après Gorki, extraits de la pièce traduits par Pierre Abraham. Europe N°s 116-117.

U.R.S.S. - FRANCE

696. DOSTOIWSKI. — *L'éternel mari.* Adaptation de Jacques Mauclair. L'Avant-Scène, N° 118.

697. GORKI. — *Le Vieux.* Europe, N°s 114-115.

698. SONNIER (G.). — *Le nez,* bouffonnerie-ballet, d'après la nouvelle de Gogol., Ibid.

XII

THÉATRE D'ESSAI ET D'APPLICATION. JEUNES COMPAGNIES

Voir N° 331.

XIII

LE THÉATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre d'amateurs

699. — *Cahiers van het Werkcentrum voor Leketoneel en creatif Spel.* N° 2. Ben Groeneveld. *Spreken en zeggen.* Purmerend, Ed. J. Muusses, 1955.
Cahiers du Centre de Théâtre Amateur, N° 2, La diction.

700. LUGT MELSERT (Cor van der). — *Raad voor Rederijkers; het A.B.C. van het toneelspelen.* Maastricht, Edit. Leiter-Nypels, 1955, 19,5 × 13,5, 70 p. Ill.
A.B.C. du théâtre amateur.

701. BERNARD (J.-J.). — *Le rôle des comédiens amateurs.* Europe N°s 114-115.

702. BLANCHART (Paul). — *Le théâtre d'amateurs dans les pays nordiques.* L'Amateur, N° 47.

703. CRUZ (Osmar R.). — *Noções de arte de representar.* Revista do Teatro amador, vol. I, N° 3.

704. MARIAL (José). — *El teatro independiente.* Buenos-Aires, 1955.
Histoire très documentée du théâtre amateur en Argentine, accompagnée de considérations critiques sur cet aspect de la vie théâtrale.

705. RAVON (Georges). — *Trois cents vingt mille Français se défoulent en jouant la comédie sur les tréteaux d'amateurs.* **F. L.**, N° 506.

b) Théâtre scolaire et universitaire

706. — *A History of speeche ducation in America.* Edit. by Karl R. Wallace and others. New York, Appleton-Century-Crofts, Inc., 1954, X-687 p.

707. — *Ueber die Universitätskomödien aus dem « Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielliebhaber » Offenbach am Mayn* 1779. Mitgeteilt von Heinz Kindermann. **M. K.**, I, N°s 3-4, 1955.

708. BERCUT (Annette). — *Théâtre universitaire aux Etats-Unis.* **E. T.**, N° 28.

709. CLOSS (August). — *Aufbau, Methodik und Ziel des Drama-Departments an der Université Bristol.* **M. K.**, I, N°s 2-3, 1955.

710. KINGHAM (Gordon). — *Théâtre et Université en Angleterre.* **C.R.B.**, N° 14.

711. LUCAS (Frank). — *Ce qu'est le théâtre éducatif.* Théâtre de Belgique, N° 3.

712. — *La chronique du théâtre éducatif. Un miracle à Stave.* Ibid. N° 7.
Sur le stage d'art dramatique réalisé par le centre éducatif d'art dramatique.

713. MEIDINGER-GEISE (I.). — *Le théâtre estudiantin à Erlangen.* L'Allemagne d'Aujourd'hui, 1955, N° 4.

714. SCHOELL (F. R.). — *College and university productions* 1953-54. **E.T.J.**, VII, N° 2.

c) Théâtre pour la jeunesse et pour l'enfance

715. BERNET (Daniel). — *Le théâtre pour enfants est dans une mauvaise passe.* **A.** 28 décembre 1955.

716. CHANCEREL (Léon). — *Le théâtre et l'enfance.* Pour l'Enfance, N° 10, 1955.

717. LEWIS (George L.). — *Children's theatre and creative dramatics.* **E.T.J.**, VII, N° 2.

718. SLAD (Peter). — *Child drama.* Foreword by Dame Sybil Thorndike, New-York, Philosophical Library, 1955.

719. ZUCKMAYER (Carl). — *Theater und Jugend.* **M. K.**, I, N°s 1-2, 1955.

XIV

PANTOMIME, CIRQUE ET MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, etc.

720. *Le Cirque,* N° II (directeur Tristan Rémy).
Au sommaire : J. Texier : Jules Vallées et les banquistes. *A. Jolibois :* La belle Madame Lejars. *T. Rémy :* Mica et Calindos. *J. Aymar :* La reine du cirque Drancy. *P. Lowenbruck :* Le dressage des corbeaux. *P.-R. Lévy :* Les cirques à Paris, *etc.*

721. — *Notes pour servir à l'histoire du Cirque d'Hiver* (d'après des notes de témoins et les journaux). Cirque N° 1 (Directeur Tristan Rémy, Paris).

722. CARRIERI (R.). — *Teatro e clowns.* Palcoscenico, N° 50.

723. DEFLANDRE (M.). — *Un Belge à l'origine du Cirque Medrano à Paris.* Sillages (Revue du Sanatorium Universitaire de Belgique), N° 33.

724. FRATELLINI (Albert). — *Nous les Fratellini.* Paris, Grasset, 1955, in-16 soleil, 256 p., 16 pl. h. t.

725. GATTI (Armand). — *Grandeur et misère du cirque.* Europe N°s 114-115.

726. RÉMY (Tristan). — *Partisan et Baucher.* Cirque, N° 1.
Histoire de l'écuyer Baucher et de son cheval.

727. CHANCEREL (Léon). — *Pour une classe Robert Houdin au Conservatoire.* **L.F.**, N° 600.

728. J. G.-R. — *Virtuose, artiste et savant.* Ibid.
Robert Houdin.

729. HOWIE (John A. M.). — *Routines with the Jardine Ellis ring.* Ill. by the author. Enfield, Magic Wand Publishing Company, 1955, 31 p. ill., bibliog.

730. BRAGAGLIA (A. G.). — *Teatro minore.* **Sc.** I., juin 1955.
Marionnettes.

731. FRÈRE (Maud). — *Les marionnettes du Rideau.* Théâtre de Belgique, N° 3.

732. GUGITZ (Gustav). — *Die Marionettenspieler familie Hofmann. Ein Beitrag zur Wiener Theatergeschichte des* 18 *Jahrunderts.* In Jahrbuch des Gesslischaft für Wiener Theater Forschung, 1951-1952.

733. MEILINK (Wim). — *Handboek voor de Poppenspeler.* Purmerend, J. Muusses, 1955, 21 × 14, 75 p. (3e édit.).
Manuel pour les marionnettes.

734. TAGLIABUE (John). — *Puppets and Terror.* The Puppetry Journal, vol. VII, N° 2.

735. VERSTRAETE (Lode). — *La poésie des castelets : les Pats.* Théâtre de Belgique, N° 7.

XV

RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

a) Musique

736. — *Situation de l'art lyrique.* L'Age Nouveau, nov. 1956 (numéro spécial).
Textes de P. Barbaud, J.-J. Barbier, H. Barraud, G. Charbonnier, M. Landowski, R. Leibowitz, M. Le Roux, etc.

737. — *The Stuttgart Opera.* Opera (Londres). Vol. VI, N° 9.

738. ARNOLD-SCHONFELDT (Christl). — *Das Orchester der Staatsoper.* **M. K.** I, N°s 3-4.

739. BAIGNERES (Claude). — *Le procès du régime de l'Opéra par Maurice Lehmann.* **F.**, 9 fév. 1956.

740. BARRAUD (Henri). — *Musique et théâtre. Lulli-Mouret-Beaumarchais.* **I.T.**, N° 4.

741. — *Molière et Lulli étaient-ils contemporains?* Ibid., N° 5.

742. BERTIN (Pierre). — *Des difficultés actuelles du « chanteur » et du » metteur en scène ».* **C.**, 18 nov. 1955.

743. BLAUKOPF (Kurt). — *Grosse Oper, grosse Sänger.* Teufen, St. Gallen : Nigali; Bregenz, Wien, W. Verkauf, 1955, 169 p., ill. (Bücher der Weltmusik. 7.)

744. BLUM (Daniel). — *A pictorial treasury of opera in America.* New-York, Greenberg, 1955, 319 p.

745. BOHM (Karl). — *Die Zukunft der Wiener Staatsoper.* **M. K.** I, N°s 3-4.

746. BOLL (André). — *Nous demandons l'art lyrique de notre époque.* **O.**, 15 février 1956.

747. CLERC. — *L'Espagne du XVI^e siècle, source d'inspiration du génie historique de Monteverdi.* In Musique et poésie. Colloques Internationaux du C.N.R.S., Sciences humaines 5, Paris, C.N.R.S., 1954.

748. COLLAER (Paul). — *La musique moderne* 1905-1955. Bruxelles. Elzévier, 1955, 26 × 17, 320 p., 32 h. t., 130 ex. musicaux.
Un chapitre sur la musique moderne et le théâtre lyrique.

749. DEAN (W.). — *Verdi and Shakespeare.* Opéra (Londres). Vol. VI, N° 8.

750. DELLA SETA (Fabio). — *Il Musical-play americano.* **S.** N° 113.

751. DOWNER (Edward). — *The repetiteur.* Opéra (Londres). Vol. VI, N° 7.

752. EGK (Werner). — *Die Oper als Wille zum Universellen.* **M. K.**, I, N^os 3-4.

753. GEREADTS (Jaap). — *Peter Grimes.* Het Toneel, 1955, N° 2.

754. FESCHOTTE (Jacques). — *A propos de la mise en scène des œuvres lyriques.* Réforme, N° 565.

755. H. D. R. — *Renato Tebaldi.* Opera (Londres). Vol. VI, N° 7.

756. KHRENNIKOVA (C.). — *Le théâtre d'opérettes de Moscou.* **E. S.**, N° 88.

758. MENOTTI (Gian Carlo). — *Notes on opera as basic theater.* Perspectives, N° 12, Summer 1955.

759. — *Die Oper von heute und morgen.* **M. K.**, I, N^os 3-4.

760. MAILLAND (Jam). — *The Pekin Opera.* Opera (Londres). Vol. VI, N° 9.

761. MORINI (Maxio). — *Mascagni e Illica o il drama di un melodramma.* **Sc. I.**, novembre 1955.

762. MULLER VON ASOW (Erich-Hermann). — *Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis.* Wien, Wiesbaden : Doblinger 1955. (Erscheint in Lieferungen).

763. NAGLER (A.). — *Gluck in Wien und Paris.* **M. K.**, I, N^os 3-4.

764. ROLAND-MANUEL et TAGRINE (Nadia). — *Plaisir de la musique. T. IV, L'Opéra.* Paris, Le Seuil, 1955, 18,5 × 12, 279 p.

765. SAUGUET (Henri). — *Pour suggérer peut-être la présence de l'âme.* **O.R.B.**, N° 4.
A propos de sa partition pour Les suites d'une course, *de Jules Supervielle.*

766. SHAW-TAYLOR (D.). — *A gallery of great singers : Fernando de Lucia.* Opera (Londres), vol. VI, N° 7.

767. — *Emmy Destinn.* Ibid., N° 9.

768. — *Richard Strauss und Joseph Gregor.* Briefwechsel, 1943-1949. Im Auftr. der Wiener Philharmoniker hrsg von Roland Tenschert. Salzburg : O. Müller 1955. 324 S., 17 S. Abb.

769. VAN DER VEN (J.). — *Le mélodrame musical de Rousseau au romantisme.* La Haye, Nijhoff, 1955.

770. WAGNER (Weiland). — *Uberlieferung und Neugestaltung.* **M. K.**, I, N^os 3-4, 1955.

771. YBARRA (Thomas Russel). — *Verdi miracle man of opera.* New-York, Hercourt, s. d. [1955[, 312 p.
Voir aussi AUTRICHE.

HONEGGER (Arthur)

772. *Adieu à Honegger.* Le Strapontin, N° 5, 1955.
Textes de J.-J. Brothier, N. Boyer, G. Hirsch, A. Jolivet, J. Chailley, D. Milhaud, H. Dutilleux, P. Leroi, J. Bruyr.

773. *Hommages à Honegger.* **L. F.**, N° 596.
Textes de Jean Cocteau, E. Bondeville, D. Milhaud, G. Tailleferre, G. Auric. F. Poulenc, L. Durey, Serge Nigg.

774. *Arthur Honegger.* **F.**, 29 novembre 1955.
Textes de D. Milhaud, A. Rubinstein, Clarendon, H. Busser, G. Auric, M. Delannoy, H. Barraud, E. Bondeville, M. Lehmann, J. Ibert.

775. *Arthur Honegger.* **O.**, 29 novembre 1955.
Textes de G. Auric, G. Tzipine, J. Cocteau, P. Bourgeois, A. Hocrée, J. Wiener, D. Milhaud, Claude Nollier, J. Chailley, J. Ibert, René Coty, K. Bohm, F. Ansermet.

776. *L'adieu des six à Honegger.* **A.**, N° 544.

777. ABRAHAM (Pierre). — *Souvenir d'une amitié.* **L. F.**, N° 596.

778. BRUYR (José). — *Honegger et son œuvre.* Paris, Corréa, in-8°, cour., 256 p.

779. — *Le musicien de l'espérance.* **F. L.**, N° 502.

780. DELANNOY (Marcel). — *Présence d'Honegger.* **C.**, 29 nov., 1955.

781. GAVOTY (Bernard). — *Dans l'intimité d'Honegger.* **F. L.**, N° 503.

782. HAMON (Jean). — *Arthur Honegger est entré dans la gloire.* **C.**, 3-4 déc. 1955.

783. JORDAN-MORHANGE (Hélène). — *Honegger, notre ami.* **L. F.**, N° 596.

784. LEIBOWITZ (René). — *Honegger.* L'Express, 29 nov. 1955.

785. MILHAUD (Darius). — *Honegger, mon ami.* **F. L.**, N° 502.

786. PINCHERLE (Marc). — *La mort d'Honegger.* **N. L.**, N° 1474.
Voir aussi N° 801.

MOZART

787. *Au seuil de l'année Mozart.* **L. F.**, N° 603.
J. Gandrey-Réty : Nous traduisons. *Paul Dukas :* Le château de la belle au bois dormant. *H. Jordan-Morhange :* Les interprètes. *D. Chostakovitch :* Les musiciens russes devant Mozart.

788. — *Mozart vu par les musiciens actuels.* **A.**, N° 552.
Textes de F. Schmidt, D. Milhaud, R. Manuel, G. Auric, G. Tailleferre, H. Sauguet, H. Barraud, P. Boulez, P. Schaeffer.

789. — *Une grande année Mozart à travers le monde.* **A.**, N° 552.

790. COCTEAU (Jean). — *La grande chance de Mozart.* Ibid.

791. DUMESNIL (René). — *L'héritage de Mozart.* **E. N.**, 1956, N° 3.

792. KOMORZYNSKI (Egon). — *Mozart. Sendung und Schicksal* Wien, Kremayr et Scheriau, 1955, 399 p.

793. OLLERER (Anton). — *Göttlicher Mozart. Mosaik in Worten und Versen.* Wien, Birker-Verlag, 1955, 142 p.

794. RECH (Géza). — « *Mozart auf dem Theater* » *in der Theaterwissenschaftlichen Abteilung des Mozarteums.* **M. K.**, I, N°s 3-4, 1955.

795. SCHENK (Erich). — *Wolfgang Amadeus Mozart. Eine Biographie.* Zürich, Leipzig, Wien, Amalthea, 1955, 830 p., ill.

SCHNEIDER (Otto). — *Mozart in Wirklichkeit. Mit einer Einführung von Hans Joachim Moser.* Wien, Kaltschmid, 1955, 400 p., ill.

b) Danse et ballet

796. — *Critique du grand ballet de Cuevas.* La Danse, N° 17.
Textes de G. de Cuevas, S. Golovine, G. Skibone, R. Hightower.

797. BAIGNERES. — *Lettre ouverte à Serge Lifar.* Le Strapontin, N° 7.

798. CROWE (Pigeon). — *Enter the ballerina.* London, Faber and Faber, 1955, 176 p., 33 pl.
Danilova, Markova, Casanova, Fonteyn.

799. CLARKE (Mary). — *Sadler's Wells Ballet : a history and an appreciation.* London Black, 1955, XV-376 p., front., bibliog.

800. HARTONG (Corrie). — *Danskunst. Inleiding tot het Wezen en de praktijk van de dans.* Leiden, A. W. Sijthoff, 26 × 19,5, 170 p., ill.
L'art de la danse.

801. DELANNOY (Marcel). — *Honegger et la danse.* La Danse, N° 17.

802. GRAY (Felicity). — *The children's picture book of ballet.* London, Phoenix House, 1955, 63 p., 48 ill.

803. HASKELL (Arnold). — *A picture history of ballet.* New-York, Macmillan, 1955.

804. — *Ballet, a complete guide to appreciation : history, aesthetics, ballets dancers.* London, Penguin Books, Nlle édit., 1955 (1re édit. 1951), 211 p., ill., 24 pl.

805. GAXOTTE (Pierre). — *Anna Pavlova ou la légende du cygne.* **F. L.**, 21 janvier 1956.

806. GONTCHAROVA (Nathalie), LARIONOV (Michel), WORMS (Pierre). — *Les ballets russes de Serge de Diaghilew et la décoration théâtrale.* Belvès (Dordogne), Pierre Worms, édit., 1955, 120 p., ill.

Contient un tableau récapitulatif des ballets et opéras montés par S. de D. et sa compagnie de 1908-1929.

807. JOUGLET (René). — *Les danseurs japonais à Paris.* **O.**, 4 nov. 1955.

808. KRAGH-JACOBSEN (Svend). — *The royal danish ballet, an old tradition and a living present.* Preface by Arnold L. HASKELL, photos by BARON and MYDTSKOV. Copenhagen, Det Danske Selskab, London, Black, 1955, 89 p., ill.

809. LELONG (M.H.). — *Le Kabuki ne sera pas encore à Paris ce soir.* **O.**, 10 novembre 1955.

810. LIDART (Nora). — *Pavlova.* La Danse, N° 17.

811. LIFAR (Serge). KOCHNO (Boris). — *Dialogue sur la danse.* Ibid.

Anna Pavlova, Diaghilew.

812. LIFAR (Serge). — *Théâtre japonais Kabuki.* **O.**, 4 novembre 1955.

813. POURCHET (Maurice). — *Roland Petit grand maître de ballet.* Le Strapontin, N° 7, 1956.

814. MATORE (Georges). — « *Cancan* » *et* « *chahut* », *termes de danse* (1829-1845). Etudes lexicologiques, in Mélanges Ch. BRUNEAU.

815. REYNA (Ferdinando). — *Des origines du ballet.* Paris, Alberto Tallone, 1955, in-8° jésus, 228 p., 34 h. t.

816. SCHULTINK (Joop). — *Hoe een balletrepertoire moet zijn.* Het Toneel, 1955, Nos 7-8.

Ce que devrait être le répertoire de ballet.

817. — *Balanchine's « New York City Ballet ».* Ibid., Nos 3-4.

818. SIEFFERT (René). — *Danses japonaises.* La Danse, N° 17, ill.

819. TERRY (Walter). — *Ballet in action.* Phot. by Paul HIMMEL, introduction by George BALANCHINE. New-York Putnam, 1955.

820. YENCESSE (Hubert). — *De la sculpture à la danse.* La Danse, N° 17.

c) Arts plastiques

821. DEPERO (Fortunato). — *Pittura astratta, balli Russi e teatro plastico.* **Sc. I.**, N° 7.

822. LAUTREC (Lucien). — *Notes sur les arts plastiques.* **E. T.**, N° 30.

823. MANDER (Raymond). MITCHENSON (Joe). — *The artist and theatre.* The story of the paintings collected and presented to the National Theatre, with an introduction by Somerset Maugham. London, Heinemann, 1955, 288 p. ill.

824. RUPPRICH (Hans). — *Die Beschreibungen Niederländischer Prozessionsspiele durch Albrecht Dürer und Hieronymus Köler.* **M. K.**, I, Nos 1-2.

825. THIENEN (F. Van). — *Der Maler Gérard de Lairesse und die klassizistische Bühne.* Ibid.

826. VALOGNE (Catherine). — *Edgar Degas spectateur de théâtre.* **L. F.**, N° 606.

d) Cinéma

827. BROSCHE (Walter). — *Vergleichende Dramaturgie von Schauspiel, Hörspiel und Film.* (Mit Berücksichtigung des Fernsehens). Wien, 1954, 333 Bl. Diss.

828. CASTELLO (G. C.). — *El XVI Festival Cinematográfico de Venecia.* Criterio (Buenos Aires), N° 1249-50.

829. HOUSTON (Penelope). — *The undiscovered country.* Sight and Sound, vol. XXV, N° 1.

830. MORGAN (James). — *Hecht-Lancaster Productions.* Ibid.

831. ROBINSON (David). — *Spectacle.* Ibid.

832. ROCHE (Catherine de la). — *Animals and the cinema.* Ibid.

833. POWELL (D.). — *The Everyman.* Ibid.

834. VILLEGAS LOPEZ (Manuel). — *Los Estilos cinematográficos.* Cuadernos americanos (México), N° 4, 1954.

e) Radio-Télévision

835. BARTLETT (Sir Basil). — *Writing for television.* Allen and Unwin, 1955, 131 p.

836. BRINCOURT (André). — *Télé-comédie française.* **I. T.**, N° 5.

837. EMERALD (Jack). — *Photographic make-up.* London, Fountain Press, 1199, 116 p. Front. ill., tables (2e édit.).

838. MACKLEY (David R.). — *Drama on the air.* New-York, Prentice Hall London, Bailey and Swinfen, 1955, XVII-469 p., 8 pl.

839. LANE (Yoti). — *The psychologie of the actor.* Act, Automn 1955.[1]

840. MILES (Bernard). — *TV and the actor.* Ibid.

841. SWINSON (Arthur). — *Writing for television.* London, Black, 1955, VIII-144 p. Front., 3 pl., 4 ill.

842. WADE (Roberts). — *Staging TV programms and commercials; how to plan and execute sets, props and production facilities.* New-York, Hasting House, London. Chapman and Hall, 1955, XV-216 p., ill. tables.

Voir aussi N° 120.

XVI

LA LANQUE DRAMATIQUE

843. FRY (Christopher). — *Pourquoi écrire en vers.* **T. M.**, vol. IV, N° 4.

XVII

THÉORIOIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

844. — *Des écrivains évoquent la personalité de Léautaud.* **C.**, 27 fév. 1956. *B. Cendrars, F. Carco, A. Arnoux, H. Mondor, Tzara, F. Gregh, R. Mallet.*

845. — BOSQUET (Alain). — *Paul Léautaud homme indépendant.* Ibid.

846. CALAC (A.). — *Paul Léautaud ou le triomphe de la Radio.* Ibid. *Citation de textes de Léautaud.*

847. LACOTE (René). — *Paul Léautaud.* **L. F.**, N° 609.

848. CABANEL (Jean). — *Gustave Fréjaville.* Cirque, N° 1.

849. FRANCIS (Jean). — *Camille Poupeye.* Théâtre de Belgique, N° 6, 1955.

850. GÉRON (G.). — *Giuseppe Ortolani.* **So.**, 1955, N° 9.

851. KNUDSEN (Hans). — *Das Porträt. Max Hermann.* **M. K.**, I, N°s 1-2, 1955.

852. MASSANT (Raymond). — *Henri Liebrecht.* Le Thyrse, 1er nov. 1955.

853. MEISTER (Richard). — *Die Aufgaben Theaterwissenschaft.* **M. K.**, I, N°s 3-4, 1955.

854. PALMIERI (E. Ferdinando). — *L'implacable Boutet.* **S.**, N° 111, 1955.

XVIII

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Genres

855. HERRICK (Maloin T.). — *Tragicomedy. Its origin and development in Italy, France and England.* Urbana, the Univ. of Illinois Press, 1955.

856. RUSSO (C. M.). — *Renaissance du Grand Guignol.* Paris-Théâtre, N° 102.

b) Personnages

857. ARCO (Ricardo del). — *La « dueña » en la literatura española.* Revista de Literatura III, N° 6, 1953.

858. BRAGAGLIA (A. G.). — *Pantalone, falso vecchio.* **S.**, N° 111, 1955, ill.

859. GRANERO (J. M.). — *Don Miguel Mañara ¿El verdadero don Juan?* Razón y Fe, CLI, N° 684.

860. LEAVITT (Sturgis E.). — *The Gracioso takes the audience into his confidence.* Bulletin of the comediantes, vol. VII, N° 2.

861. LEY (Charles-David). — *El Gracioso en el teatro de la Península.* Revista de Occidente (Madrid), 1954, 264 p.

c) Thèmes

862. BIANQUIS (Geneviève). — *Faust à travers quatre siècles.* Paris, Aubier, 1955, 19 × 12, 249 p.

863. DEDEYAN (Charles). — *Le thème de Faust.* T. II. *Le préromantisme.* Paris, Lettres Modernes, 1955, 1 vol., 332 p. (études publiées in Rev. des Lettres Modernes).

864. FRANCO (Engel). — *El tema de América en los autores españoles del Siglo de Oro.* Madrid, Nueva Imprenta Radio, 1954, 576 p.

865. GRISMLEY (Ronald). — *The Don Juan theme in Molière and Kierkegaard,* Comparative Literature, VI, N° 4.

866. LOGGE (Manuel van). — *Koning Oidipus en zijn complex.* Het Toneel, 1955, N°s 3-4.

867. PFEIFFER (Christiaan). — *Réponse à l'article de M. van Loggem.* Het Toneel, 1955, N° 5.

868. NOZICK (Martin). — *The Ines de Castro theme in European Literature.* Comparative Literature (Oregon), III.

869. RIEGLER (Aldo). — *La « passione » nella drammaturgia medioevale.* Palcoscenico, N° 50.

870. SPEAIGHT (Robert). — *Nature in Shakespearean tragedy.* London, Hollis and Carter, 1955.

871. SIMON DIAZ (José). — *La investigación bibliográfica sobre temas españoles.* Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954, 43 p.

LE CENTRE DE DOCUMENTATION DU CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

publie mensuellement un « BULLETIN ANALYTIQUE » dans lequel sont signalés par de courts extraits classés par matières tous les travaux scientifiques, techniques et philosophiques publiés dans le monde entier.

Cette revue bibliographique mensuelle, l'une des plus importantes du monde puisqu'elle signale, chaque année, environ 100.000 articles et mémoires, est scindée en trois parties :

— la première, consacrée aux sciences physico-chimiques et aux techniques connexes;

— la seconde, aux sciences biologiques, à l'agriculture et aux industries alimentaires;

— la troisième, à la philosophie.

(Cette dernière partie paraît trimestriellement)

Des TIRAGES A PART sont mis, en outre, à la disposition des spécialistes.

Le CENTRE DE DOCUMENTATION du C.N.R.S. fournit également la reproduction photographique sur MICROFILM ou sur PAPIER des articles signalés dans le « BULLETIN ANALYTIQUE » ou des articles dont la référence bibliographique précise lui est fournie.

Depuis le 1er juillet 1954, le CENTRE DE DOCUMENTATION du C.N.R.S. livre également chaque mois, sur microfilm, une *REVUE DES SOMMAIRES DES PRINCIPAUX PERIODIQUES SCIENTIFIQUES ET TECHNIQUES.*

Une liste des 250 revues photographiées est communiquée sur demande.

Cette revue s'adresse particulièrement aux chercheurs, ingénieurs, techniciens, aux établissements désirant une information extrêmement rapide.

BULLETIN ANALYTIQUE

ABONNEMENT ANNUEL

(Y compris table générale des auteurs)

	France	Etranger
1re PARTIE - Mathématiques, Physique, Chimie, Sciences de l'Ingénieur	6.000	7.000
2e PARTIE - Biologie, Physiologie, Zoologie, Agriculture	6.000	7.000
3e PARTIE - Philosophie	2.500	3.000

TIRAGES A PART

1re Partie		
SECTION I - Mathématiques pures et appliquées. Mécanique. Physique mathématique	1.050	1.300
SECTION II - Astronomie et Astrophysique. Physique du globe	1.350	1.600
SECTION III - Généralités sur la Physique. Acoustique. Thermodynamique. Chaleur. Optique. Electricité et Magnétisme	1.800	2.000
SECTION IV - Physique corpusculaire. Structure de la matière	900	1.150
SECTION V - Chimie générale et chimie physique	900	1.150
SECTION VI - Chimie minérale. Chimie organique. Chimie appliquée. Métallurgie	3.300	3.675
SECTION VII - Sciences de l'Ingénieur	2.250	2.500
SECTION VIII - Minéralogie. Pétrographie. Géologie. Paléontologie	1.050	1.300
2e Partie		
SECTION IX - Biochimie. Biophysique. Sciences pharmacologiques Toxicologie	1.800	2.000
SECTION X - Microbiologie. Virus et Bactériophages. Immunologie	1.200	1.325
SECTION XI - Biologie animale. Génétique. Biologie végétale	3.300	3.675
SECTION XII - Agriculture. Aliments et Industries alimentaires	1.050	1.300
3e Partie		
Sociologie	1.000	1.200

N.-B. — Les abonnés aux TIRAGES A PART de la première ou deuxième partie du Bulletin Analytique peuvent recevoir la TABLE GENERALE DES AUTEURS aux conditions suivantes :

	France	Etranger
Première Partie	600	700
Deuxième Partie	600	700

REVUE DES SOMMAIRES DES PRINCIPAUX PERIODIQUES SCIENTIFIQUES ET TECHNIQUES :

	France	Etranger
ABONNEMENT ANNUEL	6.000	7.000

S'adresser au Secrétariat

du CENTRE DE DOCUMENTATION DU C.N.R.S.

16, rue Pierre-Curie, PARIS-5e - CCP Paris 9131-62

Dépôt légal 3e *trimestre* 1956.

Le Gérant : G. LARCHÉ.

Elle assure, avec une constante liaison dans la recherche, une confraternelle émulation entre ceux qui, directement ou de façon plus lointaine, collaborent à la vie dramatique du pays.

La Société ne borne pas là ses activités. Elle a déjà agi pour qu'une **Chaire d'Histoire Dramatique** (et les laboratoires qu'elle comporte) soit créée. Rechercher, recueillir, conserver et classer les documents de la vie dramatique de notre temps, c'est encore une des raisons de notre Société. Elle veut aussi que le pays de Corneille, de Racine, de Molière, de Marivaux, celui de Rachel et de Deburau, ait enfin un **Musée du Théâtre** digne de lui. Elle organise, suscite ou patronne expositions, conférences, publications, voyages, enquêtes et travaux en équipe.

Pour réaliser ce vaste programme dont l'importance nationale et internationale n'échappera à personne, la Société fait appel, non pas uniquement aux historiens et aux érudits, mais à tous ceux : auteurs, critiques et courriéristes, comédiens, metteurs en scène, régisseurs, architectes, décorateurs et tous artistes, artisans et ouvriers de la scène, de la piste ou du castelet, professeurs, étudiants, bibliothécaires, archivistes, conservateurs, éditeurs, libraires, collectionneurs, philosophes, sociologues, folkloristes ou simples spectateurs qui ont la curiosité et l'amour du théâtre.

A tous, elle demande aide et collaboration
Elle offre à tous le concours amical et dévoué de ses membres.

Louis JOUVET.

VEUILLEZ ADRESSER

VOTRE COTISATION

A M. LE TRÉSORIER DE LA SOCIÉTÉ
55, RUE SAINT-DOMINIQUE, PARIS-VII[e]

C. C. P. Paris 1699-87

MEMBRES ADHÉRENTS ... 1.200 Frs
MEMBRES FONDATEURS .. 1.800 Frs
MEMBRES BIENFAITEURS . 3.500 Frs

Les membres étrangers voudront bien joindre 200 francs pour frais de port

La cotisation est valable pour une année (janvier à janvier) et doit être payée d'avance (art. VII des Statuts).

LA COTISATION DONNE DROIT

1° Au service régulier de la revue

2° A tous les avantages qu'offre et pourra offrir la Société : Réunions et voyages d'études, congrès, conférences, expositions, spectacles, etc...

3° A une réduction de 15 % sur les ouvrages publiés par la Société.

MICHEL BRIENT, Editeur, 64, r. de Saintonge, Paris-3e - ARC. 04.29

Collection "Ecrits sur le Théâtre"

JACQUES COPEAU

NOTES
sur le
MÉTIER DE COMÉDIEN

1 *volume in-4° Couronne, tirage limité à 1.000 exemplaires numérotés* ..... **480** *frs*

Publications de la Société d'Histoire du Théâtre

PAULINE TEILLON-DULLIN
et CHARLES CHARRAS

CHARLES DULLIN
ou les Ensorcelés du Châtelard

Préface de Jean-Louis BARRAULT

1 *volume in-16° Jésus de 240 pages avec 8 pages de photos* ..... **700** *frs*

GRIMAREST

VIE DE M. DE MOLIÈRE

Introduction et Notes de Georges MONGRÉDIEN

ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique

1 *volume in-8° Raisin 176 pages*.... **600** *frs*

EN PRÉPARATION

Collection "Les Metteurs en Scène"

MICHEL SAINT-DENIS *par Georges Lerminier*
JULIEN BERTHEAU *par Jean de Beer*

Publication de la Société d'Histoire du Théatre

RACHEL EN AMÉRIQUE *par Sylvie Chevalley*
(ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique)